TEATRO 5

O TEATRO

e a sua estética

Segundo volume

SELECÇÃO, TRADUÇÃO, INTRODUÇÃO E NOTAS
DE REDONDO JÚNIOR

Editora ARCÁDIA
Lisboa

Capa e arranjo gráfico de
SEBASTIÃO RODRIGUES

Composto e Impresso na
COMPANHIA EDITORA DO MINHO
BARCELOS

Índice

Introdução 9

Notas sobre o edifício dramático, *Louis Jouvet* 13

O cubo e a esfera, *Etienne Souriau* 31

Como construir teatros, *René Allio* 55

As festas medievais, *Pierre Sonrel* 75

O problema dos estilos na cenografia do século XX, *Raymond Cogniat* 87

O construtivismo espacial na cena, *I. Aksenov* 129

A biomecânica, *Igor Ilinski* 141

Da cena isabelina à biomecânica, *S. Mokoulski* 151

A Alemanha, os símbolos e as sínteses, *Sylvain Dhomme* 165

A cenografia italiana a partir de 1945, *Giulio Pacuvio* 203

A decoração teatral na U.R.S.S. no século XX, *Militza Pojarskaia* 211

A escolha dos colaboradores: 1.º, do decorador, *Léon Moussinac* 229

Técnicas e novos materiais na decoração teatral, *Yves-Bonnat* 237

Uma experiência Checoslovaca, *Josef Svoboda* 261

Da cenografia teatral à organização do espaço cénico, *Georges Lerminier* 269

Brecht e a máscara, *Joachim Tenschert* 281

Processos de fabricação de máscaras, *Abb'El Kader Farrah* 287

A luz no teatro, *Denis Bablet* 289

A um jovem decorador teatral. Luz e sombra no teatro, *Robert Edmond Jones* 311

Em que estamos nós com Brecht?, *Roger Planchon, Arthur Adamov e René Allio* 335

Não queremos dispensar-nos de uma introdução, embora breve, ao segundo volume desta antologia de textos sobre estética teatral. Não que valha, sequer, a pena explicar o critério usado na selecção, evidente na fidelidade a um princípio de sequência lógica, que já fez a unidade do volume anterior. Cremos, no entanto, que não deixa de ter alguma utilidade chamar a atenção do leitor menos prevenido para certa matéria revelada, a fim de prosseguir o seu esforço de compreensão do fenómeno teatral.

«É uma verdade indubitável — escreveu a biologista Agnes Arber — que a dificuldade *na maior parte do trabalho científico reside mais em formular as questões do que em encontrar as respostas para elas».*

Se substituirmos as palavras trabalho científico *por* trabalho de encenação, *não há dúvida de que o conceito nos rasga luminosos horizontes, ao pretendermos descobrir as origens, tão próximas como remotas, das afirmações mais pertinentes contidas na introdução ao primeiro volume. Seremos, infalivelmente, levados a concluir que, regra geral, por mais paradoxal que pareça, os encenadores portugueses partem das* respostas, *isto é, das soluções, para as questões — ou só têm em vista as primeiras. Era, aliás, inevitável. O desprezo que os* práticos *têm pelos* teóricos *não podia abrir-lhes outro caminho — o caminho da* prática, *que seria, segundo eles, o único que conduz às respostas, às tais soluções, mas respostas e soluções de coisa nenhuma. E, então, é curioso observar-se a que dolorosas acrobacias de raciocínio se entregam quando, postos perante a necessidade de as explicar, têm de fazer encaixar as soluções em questões para que sejam solicitados. Claro que não houve, prèviamente, questões — e daí vem a raiva, a grande raiva, aos intelectuais e aos teó-*

ricos que se preocupam — os malditos! — com elas. Mas, para não darem o braço a torcer ou pretenderem eles próprios fazer figura de intelectuais e de teóricos, tratam de improvisá-las.

Quando vemos, por exemplo (e para retomarmos um dos exemplos contidos na introdução ao primeiro volume) um encenador deslumbrado perante a concepção abstracta do dispositivo cénico de Franz Mertz para Édipo, *de Sófocles, bater na testa —* eureka! *— e aplicá-la a uma debilidade mental e dramática sobre o Infante D. Henrique, claro que não nos surpreende. Se o intelectual e o teórico o pusessem perante as questões que deveria ter posto e não pôs, responderia, com a mesma leviandade com que praticou o furto indecoroso, que o dispositivo de Mertz sugere* mastro *e* asa *e* vela, *além de um ritmo épico que encaixaria perfeitamente no drama. Pois é verdade que encaixaria, se as questões pudessem aplicar-se, subjectivamente, a uma figura e a um conceito que transcendem a peça, melhor, que a peça não contém. Por isso, o dispositivo de Mertz nada tinha que ver com a peça, de tal maneira que o encenador se viu forçado a recorrer para outras respostas cénicas, de caracter naturalista, misturando um dispositivo abstracto, em volume, com superfícies de repregos e rompimentos* pintados, *nas ilhargas. Este é, sem dúvida, um exemplo típico da prática de se partir das soluções para as questões.*

Não há dúvida de que a prática da cena rasga amplos domínios à facilidade das respostas, mas é, por si só, impermeável à formulação das questões necessárias, quando se trata de transpôr um texto dramático para o palco.

Só através do conhecimento profundo da matéria de que demos um conjunto de sínteses, no primeiro volume desta antologia, é possível formular as questões susceptíveis de provocar respostas justas. Claro que os efeitos directos, sobre o espectador, das soluções fáceis que assentam apenas numa intuição estética, ajudada pela prática de cena, são, por vezes, brilhantes para os olhos, mas quase sempre alheias ao drama de que foram o veículo para o palco. Do desconhecimento — ou do conhecimento superficial — dessa matéria, trans-

cendente e tão vasta, é-se levado a adoptar sistemas como aqueles de que se usa e abusa nos nossos palcos e que citámos na introdução anterior. Procuram-se respostas — alheias, quase sempre — que se adaptam *melhor ou pior à encenação de certo texto, que encaixam na forma — que não no conteúdo — às rubricas desse mesmo texto, e o problema está aparentemente resolvido, até porque essas respostas podem resultar de efeito certo, para a ignorância do crítico e para a sensibilidade epidérmica do espectador. O que não evita, porém, que um misterioso sentido advirta o espectador de que está a ser vítima de mistificação. E assim é que algumas — as raras obras realmente válidas que se tem tentado apresentar-lhe — têm deparado com a indiferença total do público, por não encontrar, na encenação, o veículo que o conduz até elas, colocando-o em estado de alerta e de crítica. Não tendo sido postas as questões justas que implicariam as respostas justas, as soluções mistificadas só conseguem, quando muito, uma adesão à forma e repelem a inteligência do conteúdo. Porque não se distingue entre* artístico *e* artificioso. *E «o espírito amortece, quando se encontra perante um enigma sem conteúdo»* (*).

Se entendermos por encenação as capacidades e os meios pelos quais pomos um texto dramático ao alcance da inteligência do espectador, concluimos imediatamente que as capacidades dizem respeito às questões e os meios às respostas. As capacidades são de ordem subjectiva e implicam uma atitude do encenador perante a obra que pretende transpôr para a cena (idêntica à do pintor perante o modelo que deseja interpretar na tela, podendo, assim, pôr-se, por exemplo, o abismo transcendente que separa, por exemplo, um Carlos Reis de um Van Gogh); os meios são objectivos e dizem respeito ao conhecimento prático dos elementos plásticos que o palco põe ao seu alcance e a destreza com que são manejados. As capacidades devem, pois, reunir-se num processo mágico — e dizemos mágico *muito propositadamente, mesmo*

(*) Agnes Arber

sem recurso a Artaud, porque a concepção de magia se apoia numa «lei humana fundamental: a tendência para a diminuição do esforço» (*). Do esforço do espectador, entenda-se. O que não quer dizer, evidentemente, a anulação de um estado permanente de alerta perante o drama. O efeito de distanciação de Brecht (Efeito-V) é um processo mágico que diminui o esforço do espectador no sentido da inteligência dos fenómenos que o dramaturgo pretende tornar evidentes à crítica. Quando os meios a que o encenador recorre não são apoiados pelas capacidades do próprio encenador, resulta quase sempre o artificioso e quase nunca o artístico. O processo mágico não se realiza.

De tudo isto, resulta uma advertência para o uso da matéria que este volume contém, aquela, precisamente, que convida às soluções *baseadas em coisa nenhuma.*

O leitor descobrirá, fàcilmente, sem precisar de ajuda, que campo vastíssimo de estudo e de experimentação oferece tudo quanto diz respeito à decoração teatral — e há-de reparar, também fàcilmente e sem precisar de ajuda — na situação em que o nosso país se encontra, se comparar o que se faz nos nossos palcos com as extraordinárias revelações que lhe apresentamos. Bastará, por exemplo, recordar os processos de rotina, de debilidade artística e intelectual, da cenografia e da iluminação usados na que, convencionalmente, se considera a primeira cena portuguesa — o Teatro Nacional de Dona Maria II — para estabelecer contraste com a espantosa experiência do Teatro Nacional de Praga, no capítulo «Uma Experiência Checoslovaca».

É que já não se trata apenas de um problema posto em termos de concepção, de estética de cena, mas de técnica.

Janeiro, 1964.

(*) Arnold Gehlen

Notas sobre o edifício dramático (*)

Louis Jouvet

Em todos os tempos se falou e discutiu acerca do Teatro.

Não há ninguém, autor, actor, espectador, que não seja ao mesmo tempo crítico e estèticista. Professor de literatura ou de dicção, moralista, decorador ou cabeleireiro, cada qual tem opiniões sobre Teatro, cada qual tira as suas conclusões.

Acústica, fonética, óptica, pintura, escultura, música, dança ou mímica, leis dos géneros, leis das três unidades, tudo que se refere ao Teatro é julgado diàriamente, tudo serve para edificar teorias ou sistemas, para explicar e classificar. Cada qual julga como entende, cada qual pensa ter a última palavra.

Mas tudo isso não passa de variações de circunstâncias ou de estudos de pormenor.

A arte dramática não se baseia sobre uma ou várias ciências. Apologética, exegese, crítica, psicologia ou filosofia são muito úteis, mas não passam de jogos de espírito e não são verdadeiro conhecimento.

Cada civilização, cada época tem o seu Teatro, que lhe é particular com os seus textos, a sua arte de exprimir, pela dança, o canto ou a palavra; cada época tem os seus públicos,

(*) Louis Jouvet deveria participar com uma comunicação no Diálogo do Centro de Estudos Filosóficos e Técnicos do Teatro, em 1948, em Paris. Impedido à última hora, reuniram-se as suas notas e duas largas citações de Rainer Maria Rilke e de Paul Valery, com as quais apoiava a sua comunicação.

os seus modos de representar, os seus ritos, os seus usos, as suas regras, as suas observações, as suas buscas.

Mas o problema essencial está para além destes debates: é o acto dramático, efusão inanalisável, indissociável entre três participantes, que satisfaz a um instinto indestrutível, inseparável da existência humana, faculdade inata de dramatizar e de ser dramatizado e só pelo que o Teatro pode ser considerado.

Só, na minha opinião, o edifício dramático pode dar uma ideia do Teatro, só o edifício pode permitir meditar, aprender e compreender o que é o Teatro a partir deste gosto, desta particularidade essencial a todo o indivíduo, qualquer que seja a época ou a civilização a que pertence.

Quer seja na Grécia, na Itália ou em França, em Epidauro, em Vicência, em Parma, em Roma, em Arles, em Orange ou em Nimes.

Arenas, anfiteatros ou teatros.

Quer sejam antigos ou modernos, é no edifício deserto onde se entra de súbito, onde nos deixamos penetrar pelo vazio estranho e pelo silêncio do lugar, que nos podemos aproximar de uma ideia autêntica do Teatro. Nesse estado em que a sensação remete todo o ser à sua mentalidade primitiva.

O coração e os pulmões, os olhos e os ouvidos são a fonte dessa sensação, dessa impressão toda física.

É perfeita a correspondência entre as condições externas em que nos encontramos de súbito colocados, mergulhados: tudo o que nos envolve por um estranho fenómeno faz experimentar uma revelação física, base e começo de qualquer manifestação dramática.

Sentimo-nos sós e, no entanto, não poderíamos estar ausentes, é-se único e é-se estranhamente envolvido numa desordem que solicita respostas.

Na verdade, é difícil permanecer nesse grau da sensação primitiva, sem nos desviarmos. Fàcilmente nos deixamos tomar pelo superficial das coisas ou dos objectos, pela aparência falsa de que as ideias revestem, de repente, tudo que nos rodeia.

As recordações acorrem, os conhecimentos intervêm a imaginação sobressalta essa sensação pura e original, já não somos senão curiosos, ou sábios ou nostálgicos desse passado que nos rodeia. Não se sabe conservar dessa sensação primeira o que era necessário para continuar a sentir ou experimentar o edifício como convém.

É uma suscitação penosa e longa e rigorosa de fazer.

É preciso despejar o espírito até essa sensação única, esse estado em que o vazio e o dramático se equilibram para obter uma consciência em que o lugar não é senão um órgão de que somos participantes. O lugar transfigura-se e surge na sua significação.

Mas se o pensamento se insinua pelo corpo, está-se perdido para essa experiência; é impossível entrar no teatro de Metz ou de Versailles sem se evocar primeiro os reis e os príncipes que os construíram e sem romancear a história desses edifícios.

*

Aqui, a vida faz-se e desfaz-se incessantemente.

Aqui reside uma Força superior, oculta, mas que se adivinha.

*

Em primeiro lugar, estabelece-se um equilíbrio; há dois lugares, duas superfícies ou dois volumes diferentes.

É preciso não ser mais do que um corpo que se abandona, uma massa que vibra, não ter senão o sentido de um lugar, de um desses dois lugares.

Há dois lugares; não são semelhantes, mas completam-se, são dependentes, um não pode existir sem o outro. Dois espaços diferentes. Na realidade, só há um centro para essas duas superfícies. É pelo deslocamento desse centro que se pode seguir toda a evolução dos edifícios dramáticos e que se pode ordenar a sua classificação.

É-se englobado, rodeado, penetrado por uma forma do desconhecido, que é o dramático; é preciso olhar com precaução, não interpretar, não nos deixarmos prender aos vestígios do passado. Nesse lugar, o que existe realmente é o que não existe. É preciso deixá-lo penetrar em nós.

O espaço toma um sentido a que se harmoniza o corpo; deve primar a sensação interior; precisamos de nos sentir espaço nesse espaço.

É uma geometria singular.

*

Esse buraco com assentos, essa cavidade, esse funil, solicita-nos, aspira-nos; esboça-se a ideia de um grupo, de um ser colectivo de que ainda não fazemos parte, mas de que poderemos ser um dos elementos.

Ao fim de um momento, a outra superfície, a cena, adquire sentido. Há um mundo que pode criar-se, uma

outra promessa de presença; uma luta entre a imobilidade e o movimento.

Não devemos arriscar-nos a sonhar, mas a manter sempre a sensação.

A pouco e pouco ela cresce, tacteando; é preciso protegê-la bem do que pode trazer ao espírito, de tudo o que o espírito pode elaborar ao seu contacto ou dar-lhe. Não se trata senão de uma consciência física.

Qualquer coisa cresce a pouco e pouco, prospera, enche; uma espécie de desapossamento, de esquecimento se transfigura numa nova posse. Produz-se uma alteração, faz eclodir a descoberta de um novo estado. Esse estado, muitas vezes o temos sentido, mas sem o podermos verificar ou controlar como nesse instante. Está aqui no estado nascente, observável, notável, nessa solidão despovoada, deserta, que se acusa pela ausência daqueles que ordinàriamente a enchem.

Experimenta-se um vago mal-estar, com um desejo de se dissolver, de ser absorvido pelo lugar.

*

Multidão. As caras têm a mesma expressão, as almas o mesmo pensamento; há equilíbrio como nos vasos comunicantes; reina uma calma certeza.

*

Experimenta-se um mesmo desejo de saber, tomou lugar um ser único nesse lugar onde o indivíduo se dissolveu e o mundo exterior desaparece.

Nasce uma coesão, é a verdadeira congregação: o homem é feito para essa congregação e as Escrituras prometem-na.

É aqui que nascem as emoções; é aqui, neste alambique singular, que se destila tudo quanto o homem tem em si; é aqui que pode encontrar-se a virgindade da sua natureza, onde se condensam obscuramente todas as suas aspirações e o destino cego no qual se agita e onde se insinua o divino sem se poder atingir.

«O pensamento de um auditório no teatro parece feito de imagens, de emoções, de paixões como um pensamento individual, mas difere por uma intensidade, uma homogeneidade desconhecidas nos indivíduos; que entusiasmo solitário pode igualar o de certos auditórios? E que atenção, mesmo a mais intensa, pode igualar a desse grupo, dessa multidão que não tem outra razão que não seja escutar uma voz num cenário?

«Aqui cada qual se torna místico e poeta, a noção de duração está mais próxima da eternidade que do tempo dos homens»

ANDRÉ CUISENIER

«Tripudiando, sacudindo as suas almas em ramo,
«Donde os gritos se desprendem como pétalas,
«O teatro aplaude o seu pensamento triunfal.»

JULES ROMAINS *(La Vie Unanime)*

«Os indivíduos são transportados não só pela admiração do espectáculo ou dos actores, mas também pela consciência de admirar em conjunto.»

O desdobramento não é apenas o facto do actor, mas de todos os que entraram nesse lugar.

«Eu» deixa de ser «Eu» desde que se transpõe a porta do teatro.

Vivemos e vemos viver, para além de nós, um ser no qual vivemos ao mesmo tempo; assim, ao mesmo tempo vivemos e vemo-nos viver.

Não há para isto qualquer equivalente a não ser no Templo ou na Igreja.

*

Neste lugar de esquecimento há dois pólos: ali, a cena, aqui, a sala.

Aquele que não é senão espectador, se sobe a esse estrado, numa mesma sensação continuada, experimenta de súbito uma nova modificação em si.

Receptivo de repente, perdido, afogado no seio do público, ei-lo agora solitário; olha esse espaço que é a multidão de que ainda agora fazia parte, e é de súbito o centro responsável, o objecto, o médium obrigado. Experimenta de novo a multidão toda inteira, sofre-a, é a sua coisa; precisa agora de participar nela por um esforço, um dom de si doloroso; é preciso viver por ela. Um desdobramento mais intenso dissocia o ser que é e aquele que deve agora ser e parecer.

*

Poucos escritores compreenderam o Teatro por este exorcismo do lugar, neste desapossamento de si.

Jules Romains, na *Ode* à multidão que aqui está,

convoca o público que se isolou no «buraco do teatro e que mergulha nele, poeta, os seus mil olhares». — O monstro aí está diante dele, com os seus milhares de olhos e de ouvidos, «e ele recolhe a chama que crepita em todos para fazer dela o seu pensamento e a sua palavra».

«Escuta, a pouco e pouco, a voz sai da minha carne.
«Ela sobe, ela treme e tu tremes. Experimenta
«A ascensão da minha palavra através de ti,
«As palavras que te digo, é preciso que as penses!
«Penetram todas nas cabeças pendentes.
«Instalam-se brutalmente, e são senhoras,
«Passam, agitam-se, lançam fora
«A alma que nelas se escondia como uma velha chorosa.»

Odes e Orações

«A palavra do poeta instala-se conquistadora nas almas, arrebata os pensamentos individuais, engendra uma alma única que o poeta estreita e que não se distingue dele.»

Um ser único fez-se nesse momento, faz-se a criação pela palavra. No começo era o Verbo.

«Tem-se aqui a presciência de um mundo de realidade diferente da nossa».

JULES ROMAINS *(Manuel)*

*

O traço fundamental do edifício dramático é uma circunferência. A acção executa-se no seu centro, cena e orquestra ao mesmo tempo; é o campo dramático. Os audi-

tores, os espectadores ordenam-se concêntricamente, imanizados por essa acção.

A partir desta forma, o edifício evolui e apresenta três ordens sucessivas.

O lugar da acção, o campo dramático, como o núcleo numa célula, desloca-se no interior do edifício e engendra formas novas.

Há a *cena*, o campo dramático, e a *sala*, o auditório. Sobre o eixo que as liga, centradas ou descentradas de diversas maneiras, formam diagramas, cristalizações diferentes, três ordens:

I. — *A ordem greco-romana.*

É duplo o campo dramático.

Primeiro, um círculo, a *orquestra* para as evoluções do coro, depois um longo rectângulo sobreelevado, uma plataforma, a *cena*, que toca tangencialmente o círculo da orquestra; uma parede fecha o fundo desta cena com três portas abertas.

A sala em anfiteatro que rodeia este dispositivo é uma circunferência aberta, para a ordem grega (240 graus) ou um hemiciclo, para o ordem romana (180 graus).

II. — *A ordem isabelina.*

Alteração do greco-romano: o teatro refugiou-se num circo e o campo dramático amplifica-se e ordena-se.

Os dois campos dramáticos do teatro greco-romano são nivelados, unificados. A orquestra ocupada, invadida pelo público, só deixa subsistir um proscénio triangular, um esporão amplificador, prolongando o estrado de cena,

a qual é preparada nos degraus do anfiteatro. As três portas da parede antiga tornam-se três alvéolos sobrepostos por três «loggia» formando seis pequenas cenas adventícias.

O edifício mais perfeito, mais abstracto!

Uma forma de evolução.

III. — *A ordem italiana.*

É uma ruptura com as ordens anteriores, concêntricas e circulares. A *orquestra* desapareceu. O campo dramático, centrífugo do edifício, evade-se (o proscénio triangular do teatro shakespeariano é rejeitado para além da sala). O campo dramático, a cena, situa-se agora entre dois pólos da curva da sala — ferradura, lira ou íman. A cena não é senão uma caixa vazia para uma perspectiva pintada e os auditores são dispostos (sobre uma linha um pouco curva) paralelamente ao estrado da cena.

I — *Greco-romana.* — Curva audio-visual, perfeita circular de dois campos dramáticos diferentes.

II — *Isabelina.* — Campos dramáticos unificados pela perfeição do jogo.

III — *Italiana.* — Dissociação do campo dramático e da sala pela magia de uma fissão.

Entre as três ordens há as mesmas analogias, as mesmas correspondências e a mesma sensação original.

As ordens «revelam os acordos secretos que se fazem entre os diferentes pensamentos, sentimentos de uma mesma época».

Cada ordem é o instrumento elaborado pelos pensamentos, sentimentos, maneiras de sentir, a partir duma disposição dos corpos.

Cada ordem representa um edifício que é a traça, a cristalização de um acto sensível, dum pensamento colectivo; é uma sensação coagulada, o órgão de uma função dramática original e singular.

É uma relação entre dois lugares, duas áreas diferentes.

*

Há num edifício dramático duas posições:

— a do espectador; ele contempla, escuta, esconde-se no fundo dessa cavidade, desse funil, dessa concha que é um auditório, uma sala;

— a do actor, rodeada ou centrada de diferentes maneiras ou figuras de reunificação; joga, representa e olha-se também ele na massa dos seus semelhantes.

Há o lugar donde se olha, onde está colocado o espectador, donde ele participa, donde partem para o actor esses eflúvios, essa atenção afirmativa que vai dar à acção representada na outra posição a sua vida efémera mas eficaz; é um lugar de condensação humana.

Há o lugar imaginário, lugar de atracção onde vão representar-se as acções imaginárias.

Duas áreas, duas superfícies, ordenadas uma em relação à outra, numa geometria de íman, uma disposição, uma ordem, como o terreno do jogo de ténis ou do futebol.

Situados numa reciprocidade conveniente, o actor e o espectador entreolham-se, procuram-se, experimentam-se, enfrentam-se pela efusão momentânea do acto dramático.

Actor ou espectador, não se pode ser um e outro nesse lugar, mas apenas um ou outro, e, no entanto, um e outro permutam-se e completam-se, são da mesma natureza mas de sinal diferente; gesto, dança ou palavra, tudo é comunhão para além dos pretextos e das circunstâncias.

Não é necessário evocar aqui o pitoresco de um espectáculo ou as condições da sua execução. O que importa experimentar e sentir fìsicamente, qualquer que seja a ordem considerada, é a disposição dos corpos, para uma troca, uma comunhão. É a natureza do instrumento, o seu testemunho humano, o seu sentido e as suas propriedades físicas.

É geometria e física de um lugar.

Quadrado, rectangular, oval, concêntrico ou excêntrico, o lugar é desenhado por linhas de força, zonas magnéticas, correntes de indução.

Trágico ou cómico ou satírico, pastoral ou erótico são os seus usos.

É a imagem do lugar, a sua configuração, o seu traçado que deve importar, a excitação física, a modificação corporal, a inspiração a que conduz.

Cada instrumento, cada edifício tem a sua sensação particularizada, mas cada ordem dá uma impressão semelhante, ponto de partida de um «dramatismo» de espécie e de época.

Cada ordem confere uma alienação, um deslocamento em si, uma abstracção característica dos actos dramáticos que foram celebrados ou praticados no lugar.

Cada ordem tem uma comunhão particular, onde o acto é essencial, e que o edifício, depois de um momento de meditação física, suscita em si, como um odor ou um sabor que se procura e que a pouco e pouco se revela.

É preciso em si mesmo encontrar uma espera, uma busca, fazer a noite, o negro, extinguir tudo o que não é

sensação. É assim que começa, que começou a arte dramática.

O primeiro lugar dramático é uma gruta obscura protegida por um labirinto tenebroso.

*

Prática, uso da noite.

*

— Ondas sucessivas dos anfiteatros que fazem de Dioniso ou de Epidauro uma concha.

— Estrutura em proa, carcaça marinha da cena shakespeariana, encerrada nos bancos de madeira de um grande O.

— Camarotes do Scala que fazem do teatro italiano um pombal.

*

O instrumento modifica-se; órgão e função reagem um sobre a outra, evoluem, há uma transformação dramática.

*

E as diferenças dos instrumentos, as mudanças de sistema de cada ordem têm a mesma sensação de base; primeiro, espera, devir, solidão; depois comunhão e solidão mais alta e plenitude. É o sentimento dramático.

Em cada ordem há colaboração diferente dos participantes, autor, actor, espectador. Por isso, também diferentes os dados do acto dramático, por isso se revelam os

caracteres transitórios duma época na permanência do sentimento dramático.

*

Que é o sentimento, o estado dramático? É, acima de tudo:

Sensação, essa sensação procurada aqui na visita ao teatro vazio, ao lugar dramático deserto.

Um estado de comunhão («é ser do mesmo mundo», diz Péguy).

É um estado impossível de definir fora da sua verificação; e querer defini-lo é procurar o que escapa à definição: o Vazio.

Tudo o que se definiu não é senão aplicação ou consequência. Serenidade reencontrada, inquietação, esquecimento de si, novo desapossamento ou reapossamento de si próprio, solidão nova, divertimento, distracção ou presença, e um estado primitivo, essencial, permanente, funcional no indivíduo, um vazio profundo em si, reencontrado, que se preenche ou se completa.

O edifício dá uma disposição do corpo e da alma, êxtase, domínio, espera amplificada, no que todas as teorias se abolem e se dissolvem; e põe em fuga as funções da inteligência ou do saber.

*

As sensações internas constituem aqui o intelectual do homem, «porque todas as coisas que existem no espiritual são adequadas às sensações».

Pelo sensual abre-se a via do entendimento.

Há, antes de tudo, um sentido corporal.
Para o comediante só o sensual é perceptível.

*

O edifício, por instantes, parece prometer-nos o segredo do mundo.

Autentifica um momento da nossa vida, restitui-nos a liberdade.

Abole o tempo e o espaço, pode encerrar a eternidade numa hora ou prolongar uma hora até a eternidade.

Contemplação, metamorfose, ascensão, certeza de uma comunidade humana, duma verdade, revelação das aparências e da verdade do sonho, sentido interior do mundo.

*

O edifício dramático é um instrumento para perturbar a razão humana, um lugar para «perder-se, para dar-se, para abandonar-se».

*

A sua comparação com o templo ou a catedral.

*

Um edifício não é colecção para arqueólogos, mas museu da sensibilidade humana.

*

É de todo o edifício o composto que é necessário sentir.

*

Aqui, o homem tem conhecimento do seu destino; sabe os fins que dominam a vida; vê as realidades sob um aspecto de eternidade; pode rejeitar o nada; aqui procuram-se o terrível e a serenidade, sob aparências.

Desgraça, miséria, melancolia, dor, crueldade, mistério, fatalidade, conflitos humanos, é a primeira expressão do sentimento dramático no seu nascimento.

RAINER MARIA RILKE

o

«Era no teatro de Orange... A concha do anfiteatro lá estava, cortada pelas sombras da tarde, como um enorme quadrante solar côncavo... Sentia, subindo entre as filas de assentos como diminuía neste envolvimento...

«Cedi ao assalto de uma felicidade violenta. O que se insinuava, cheio de uma ordem de sombras, que lembrava uma figura, com a obscuridade concentrada na boca do seu meio, limitado no alto por um penteado de anéis semelhantes a cornichos, era a poderosa máscara antiga que tudo esconde e atrás da qual o universo se condensa num rosto. Aqui reinava uma vida de expectativa, vazia e aspirante; todo o devir estava para além: Deus e Destino...

«Não cessamos de diluir a nossa faculdade de compreender para que ela baste às nossas necessidades, em lugar de chamar com os nossos gritos a parede da nossa miséria comum, atrás da qual o inconcebível teria o tempo de se acumular e de se dirigir.»

Cahiers de Malte Laurids Brigge

PAUL VALERY

O Sr. Teste só olhava a sala. Aspirava o grande bafo quente na beira do buraco.

Uma imensa fila de cobre separava-nos dum grupo sussurrante para além do deslumbramento. No fundo, brilhava um pedaço nu de mulher, suave como um seixo... O meu olhar soletrava mil figurinhas, tombava sobre uma cabeça triste, corria sobre braços, sobre gente e, enfim, ardia.

Cada qual estava no seu lugar, livre de um pequeno movimento. Experimentava o sistema de classificação, a simplicidade quase teórica do conjunto, a ordem social. Tinha a sensação deliciosa de que tudo que respirava neste cubo ia seguir as suas leis, crepitar de risos em grandes círculos, emocionar-se por placas, sentir, por massas, as coisas íntimas — únicas —, movimentos secretos elevarem-se até o inconfessável! Errava sobre andares de homens... Uma música atingia-nos a todos, intensa primeiro, depois muito ténue.

O Sr. Teste murmurava: «São comidos pelos outros!»...

Não perdia um átomo de tudo que se tornava sensível, em cada instante, nesta grandeza vermelha e ouro.

Dos longes da sala, os seus olhos vieram até mim; a sua boca disse: «A disciplina não é má... É um começozinho...»...

Disse com a sua voz baixa e apressada: «Que gozem e obedeçam!»...

A estupefacção dos outros revelava-nos que se passava não importa quê de sublime. Víamos morrer o dia que projectava todas as figuras na sala. Quando já estava no fim, quando a luz já não raiava, só restava a vasta fosforescência dessas mil figuras. Parecia-me que esse crepúsculo fazia todos esses seres passivos. A sua atenção e a obscuridade crescentes formavam um equilíbrio contínuo. Eu próprio estava forçosamente atento a toda essa atenção.

O Sr. Teste disse: «O supremo simplificá-os? Aposto que todos pensam, cada vez mais, na mesma coisa»...

Acrescentou: «A luz detem-nos.»

Eu disse a rir: «A si também?»

Ele respondeu: «A mim também.»

Soirée avec M. Teste

Etienne Souriau

Tenho a intenção de pôr, em poucas palavras, o princípio de uma discussão possível, apresentando, a propósito do *espaço* teatral, duas concepções diferentes, não só da realidade cénica, mas até de toda a arte teatral. Talvez, até, estas duas concepções revelem duas formas de espírito diferentes; e se esta morfologia dos espíritos teatrais (espectadores, actores, autores) me leva a falar de espíritos esféricos ou espíritos cúbicos, peço desculpa, antecipadamente, desta terminologia bizarra. Deveis ter achado um pouco enigmático o título que dei a esta comunicação: O Cubo e a Esfera. Não tenho a mínima intenção de vos propor uma adivinha. A minha ideia é bastante simples e vereis que o ponto de partida é, de facto, elementar.

Parto do princípio de que em todas as artes, sem excepção, mas singularmente na arte teatral, trata-se de apresentar, de pôr em patuidade, todo um universo: o universo da obra. Em patuidade: uso de um termo filosófico um tanto raro que não deve perturbar-vos: designa a existência brilhante, que se manifesta poderosamente nos espíritos.

Um universo em presença brilhante... um universo apresentado no seu pleno poder de nos emocionar, de nos transtornar, de nos impor a sua realidade, de ser, para nós, durante uma ou duas horas, toda a realidade.

Digo um universo. *Hamlet* não é apenas Hamlet, mas também Ofélia, Horácio, Laertes, ligados pela acção que os afronta, os altera, os lança uns contra os outros; é tam-

bém o terraço de Elsinore, o mar que o bate, o céu nebuloso que pesa sobre ele, a terra sob a qual caminham *os fantasmas*: tudo isso deve tornar-se-nos presente, envolver-nos, dominar-nos, ser-nos dado. Mas dado — *ab ungue leonem* — por um pequeno fragmento, um núcleo separado desse imenso universo, e que tem a missão de, por si só, suscitá-lo inteiro em nós.

Porque nunca é possível reduzir o universo da obra ao que nos é apresentado concretamente em cena. Considerai: *É preciso que uma porta esteja aberta ou fechada.* Uma mulher e um homem (o conde e a marquesa) entre as paredes de um salão, eis tudo que nos é concretamente apresentado, eis tudo o que é carnalmente e fìsicamente realizado diante de nós — em presença grosseira, se assim posso dizer. Mas quantas outras presenças pairam em volta e que são absolutamente necessárias à acção; que *trabalham* com as nossas personagens numa única e mesma aventura? Não há apenas todo um passado e todo um futuro: há todo o espaço que as envolve; os invisíveis que contêm e que agem; há o Sr. Camus, o vizinho de campo; há o ourives a quem tem de levar-se o anel; há as raparigas que levam os chapéus; há a corrente de ar que entra pela porta; há o tempo que faz, o aguadeiro que passa pelas ruas — a «cólera celeste que castiga os caixilhos das janelas, os guarda-chuvas, as franjinhas das damas e os buracos das chaminés». E, a este mundo exterior, é preciso ainda juntar os mundos interiores, igualmente invisíveis e igualmente essenciais à acção: esses sentimentos, esses pensamentos das personagens que é preciso tornar presentes. Tudo isso está presente, duma presença tão vaga e flutuante como aguda, evidente, actual ainda que invisível. (Pensai, por exemplo, no Tartufo, que só entra em cena no terceiro acto da peça e cuja invisível presença é, no entanto, central desde o princípio!).

Portanto, uma vez mais, deve ser-nos presente todo um universo, mas posto, sustentado, evocado por um núcleo central, por essa pequena porção de realidade realizada, se assim pode dizer-se, que se nos coloca sob os olhos e de que o *punctum saliens*, o coração batendo vivo, o centro activo, é o grupo momentâneo dos actores em cena.

Mas como obter essa presença total, essa vida comum de todo o universo da obra, a partir desse pequeno coração palpitante, desse ponto central presente e actuante de que o essencial é uma mínima constelação de personagens?

É aqui que se apresentam dois processos (evidentemente, estilizo, simplifico, tomo os dois casos mais puros e mais extremos, na sua mais evidente oposição).

Primeiro processo: o que chamo do *cubo*.

Suponhamos todo o universo da obra dado na sua realidade suposta, com toda a sua dimensão de espaço, de tempo e de humanidade (todo o «reino apodrecido» de *Hamlet*, ou todo o Paris de aguaceiros da *Porta* ou todo o grupo burguês de *Tartufo*, sobreposto pelo «príncipe inimigo da fraude»). Deste universo, cortamos à serra um pequeno cubo — aquele, por exemplo, que contém justamente o posto da sentinela sobre o terraço de Elsinor; ou, então, o salão da marquesa, com o seu mobiliário, os seus acessórios, a almofada sobre a qual o conde ajoelhará, a acha que porá no fogo e a face interior da porta e da janela — sem esquecer as duas personagens aí reunidas. Eis o *cubo cénico*. No interior desse cubo, realiza-se concretamente, fìsicamente, em carne e osso, em madeira e em tela, ao natural ou em «trompe-l'oeil» (pouco importa) tudo quanto deve lá encontrar-se segundo a hipótese. Depois, esse cubo de realidades concretas, visíveis e audíveis, abre-se para o espectador, elevando um dos seus lados. E é esse cubo (essa pequena caixa aberta), com o seu conteúdo, que fará evidenciar todo o resto. É em volta

dele que se construirá, bem ou mal, e se agrupará todo o universo, que continua virtual e invisível.

Este preconceito do cubo — esse processo da *realização completa de um pequeno fragmento bem determinado extraído do universo da obra* — tem três caracteres marcados do ponto de vista teatral.

Antes de tudo, o seu *realismo*. Tudo o que é limitado pelo cubo deve ser encarnado ou figurado concretamente — mais ou menos estilizado, pouco importa: em todo o caso tornado aparente aos sentidos. (A encenação género Antoine, onde tudo é *verdadeiro* no cubo, é apenas o «cúmulo» do género). Este cubo tem uma forma definida e limites precisos; limites imutáveis, tanto quanto uma mudança de cena, de lugar e de cenário, não vem apresentar-nos um outro cubo, destacado, aliás, do universo que nos dão.

Segundo facto: a sua *orientação*. O pequeno cubo está aberto de um lado para o espectador. Está diante dele. Tem para ele um vector, um dinamismo em flecha horizontal. Se por instantes o actor volta as costas ao público, são nesse momento as suas costas que se projectam para o espectador. São umas costas dinâmicas. São essas costas, enquanto a acção o exigir, que fazem flecha, que agem cènicamente, que contêm a força, uma força que é como um tiro dirigido para a sala, chocando com o espectador (1).

Enfim, terceiro carácter: *a arquitectura dada, incómoda*. Esse pedaço de universo é organizado interiormente, de uma organização física que se impõe de repente e até o fim a tudo que se passar na caixa. Qualquer aventura, todas as evoluções das personagens, todos os jogos de cena, são limitados e postos em forma, antecipadamente, pelo dispositivo cénico adoptado. E deverão sujeitar-se de maneira a que se obtenha o melhor resultado. Assim as colunas do templo, no jogo de cena tão conhecido de Mounet-Sully:

Édipo cego, que tacteia, uma a uma, as colunas, até o momento em que esta evolução o conduz à frente do espectador e revela a máscara sangrenta das pálpebras vazias. Da mesma maneira, a escada de Kitty Bell (em *Chatterton*) sobre a qual Marie Dorval se deixa escorregar, morrendo com um longo grito. A escada está lá, desde o princípio, e é preciso que a Dorval a desça de uma maneira ou de outra, a menos que não queira morrer lá em cima. Bem entendido, tudo isto pode ser regulado antecipadamente e as colunas ou a escada corresponderem a um cálculo, anunciar profèticamente o passeio trágico de Mounet ou o deslizar patético de Dorval. Não importa: é preciso que tudo se adapte a uma decisão cénica inicial, a uma arquitectura preestabelecida. Até um canapé, colocado ao meio, é uma força de inércia que bloca um ponto, constitui um obstáculo a uma livre disposição do espaço, obriga a que se sentem nele ou que evoluam à sua volta. Donde a importância, a gravidade da questão inicial, capital para a encenação: onde deve colocar-se o canapé? A solução dará uma forma à cena, uma forma que será uma força.

E passemos, agora, ao princípio esférico. Ver-se-á que é completamente diferente. É outro o seu dinamismo prático e estético (bem entendido que uma vez mais estilizo, exagero até o caso puro e extremo).

Nem cena, nem sala, nem limites. Em lugar de se cortar, antecipadamente, um fragmento determinado no mundo a instaurar, procura-se o centro dinâmico, o coração palpitante, o lugar onde a aventura melhor estimula e exalta o seu patético; e deixa-se que esse centro irradie livremente e indefinidamente a sua força. Os actores ou o grupo de actores encarnam esse coração, esse *punctum saliens*, esse cen-

tro dinâmico do universo da obra, são oficiantes, mágicos cujo poder se exerce sem limites fixos, num espaço infinitamente aberto e livre. O mundo fictício de que são o centro desenvolve-se e coloca-se tão vastamente quanto for possível ao poder sugestivo e instaurador do grupo encantatório. Eles são o centro e a circunferência não está em parte alguma — trata-se de a prolongar até o infinito, englobando os próprios espectadores, englobando-os na sua esfera ilimitada.

Nada de cena! Claro que é sempre preciso um solo utilitário, um tablado qualquer para sustentar, para deixar evoluir os actores; é preciso um lugar, um edifício, abrigo ou anfiteatro, para aí colocar com eles os espectadores; mas, coro de catedral ou pista de circo, coro de albergue isabelino ou teatro circular à russa, esse lugar da teofania teatral não limita coisa alguma, não impõe a sua forma ao que se passa, não tem outro objectivo que não seja reunir actores e espectadores em torno desse centro em que vibra e palpita mais ardentemente do que noutro lado a aventura de que se anima o universo da obra.

Nem qualquer cenário, pròpriamente falando, se por cenário se entendem essas abas de madeira onde se pintam em superfície plana aparências destinadas a ser vistas de determinado ponto, situado em frente na sala. Apenas o que é preciso para fixar passageiramente o que, no mundo que se sugere, deve intensificar-se e marcar localmente, num dado monento. Porque não simplesmente sobre uma pista redonda uma escada dupla e duas caixas se a caixa pode tornar-se à vontade para nós cadeira ou cepo, cofre ou rochedo; se a caixa dupla pode mudar-se, segundo o instante e a vontade dramática, numa torre, num flanco de montanha, num fantasma? No outro sistema, o do cubo, todos os seres do mundo representado tinham forçosamente um ou outro destes modos de existência: ou bem reais e visíveis na caixa, ou

dentro do limite do corte, ou ainda imateriais e desencarnados, além desses limites, no invisível — nos bastidores. Nada de bastidores neste caso. Quando muito «mansões» (como no teatro medieval) para as quais os seres cuja presença é momentâneamente menos útil se afastam para uma presença mais vaga e longínqua, e donde voltam para readquirirem mais visibilidade, mais presença actual e localizada, à medida que, no enquadramento colectivo, são constrangidos a comparecer, pela vontade do autor, sob uma forma cuja aparência realista pouco importa. Imaginai, se quereis encontrar fora do teatro a base desta encenação de puro encantamento sugestivo, a criança sentada numa cadeira, que chicoteia outra e que acha isso suficiente para mimar que se desloca num carro ou num trenó puxado por cães, numa pista do Grande Norte — convenção ainda válida em Teatro, conquanto nós, espectadores, sejamos envolvidos no mesmo jogo, tentados a mimar como ela (ou antes com o actor) o jogo de que o essencial é a figuração mímica e verbal da acção. E pensai ainda, mais perto do Teatro, no «clown» fazendo toda a assistência erguer a cabeça, pretendendo que a pomba do prestidigitador ainda voa em volta da grande cúpula de tela. Mas na história autêntica da arte teatral, pensai no actor Garrick fazendo o público chorar enternecido (num salão, é certo, e não na cena) embalando uma almofada nos braços; depois, arrancando a toda a gente gritos de angústia, quando, com uma imprecação contra o pequenino bastardo, atira a almofada pela janela fora. É, neste sistema, de facto, mais questão do actor do que do acessorista, do decorador ou do maquinista fazer voltear no céu um pombo-correio (como em *Mangeront-ils)*; fazer passar no horizonte a caravana de Marco Pólo (como em *Cristóvão Colombo)* ou, para voltar sempre ao mesmo exemplo, fazer bater um mar cinzento no terraço de Elsinor.

E se esta flutuação, estas passagens por subtilezas, este deslizar entre a presença completamente encarnada, a presença mal figurada por um pretexto e, enfim, a presença imaterial, se opõe, no sistema, ao primeiro carácter, ao Tudo ou Nada (realisticamente presente ou completamente ausente) do sistema do cubo, há ainda, num segundo ponto, diferença, oposição.

Já não temos aqui, pelo menos temos o menos possível face a face, essa oposição em flecha do espectador e do actor. Tanto quanto possível, nesta catedral ou em torno do estrado redondo, os espectadores figuram como participantes: são convidados, por assim dizer, com o actor no universo que se trata de suscitar. Estão na esfera cujos limites palpitam e podem dilatar-se até o infinito, englobando-os, ultrapassando-os. Como disse: com o cubo, se o actor volta as costas ao público, são as costas do actor que agem cènicamente. Agora, não só o actor trabalha inteiro, mas também o seu triunfo seria conseguir, mesmo, fazer trabalhar as costas do espectador. Explico-me: Se em *Édipo*, o actor que interpreta Édipo, durante o seu trágico inquérito, sente a Fatalidade avançar para Édipo *por de trás de si, nas suas costas*, então tudo está bem na esfera! Pouco importa, então, no fundo, que a cena seja organizada desta ou daquela maneira. É claro que no princípio cúbico se encontrava, antes, tendência para organizações do género da cena à italiana (que é o seu produto natural) enquanto que a outra, a esfera, recorre, antes, para organizações mais largas, mais subtis, mais envolventes quanto ao público, como certas cenas à russa, ou certos anfiteatros, ou certas arenas, ou certos espectáculos de ar livre, quer sejam actores ou espectadores, trata-se de um mundo circumpresente, contribuindo para um envolvimento comum de todos no acto teatral. Mas, mesmo com uma cena à italiana trabalha-se no sentido deste princípio, se procura

produzir-se esse envolvimento universal, a tornar os limites evanescentes, seja materialmente por processos cenográficos, de que, por exemplo, Gordon Craig ofereceu os meios, seja, de maneira geral, por tudo que tende a romper a evidência dos quadros estruturais formalmente ligados ao lugar cénico. Porque, enfim, o duelo cena à italiana ou, por exemplo, anfiteatro e palco redondo ou qualquer outro dispositivo análogo, não é senão um episódio e uma consequência particular da escolha entre estes dois grandes sistemas, que têm, um e outro, ainda muitas outras ressonâncias estéticas.

Eis, de facto, um terceiro ponto de vista pelo qual esse esforço de universal expansão do núcleo teatral cósmico se opõe, pela sua liberdade improvisadora e mobilizadora, às limitações arquitecturais preestabelecidas do sistema cúbico. O ideal, o irrealizável ideal sempre perseguido pelos esféricos (se pode falar-se deles como de uma raça, de uma nação ou de uma seita) seria a disponibilidade absoluta, pela simples invocação e como por magia, de qualquer aparência por instantes necessária, de qualquer dimensão a percorrer ou conquistar: uma maleabilidade absoluta da materialidade teatral, numa improvisação completa e sem obstáculos, sem cálculos prévios, sem obrigatoriedades, sem «génes exquises» (se me é permitido citar, a propósito, Valéry, falando apenas de versificação; mas, de facto, não haverá uma espécie de paralelismo entre este problema e, nos poetas, o duelo dos partidários do verso livre e do verso regular?) À falta de poderem realizar este sonho, como se arranjarão os «espíritos esféricos»? Na pior das hipóteses, pelo processo do lugar vago, completado quer por evocações imaginárias ou convencionais, quer por cenografias de cortinas móveis; ou, mais recentemente, cenários em projecção, nomeadamente cinematográficos (mas aí, a fatal presença de um *écran*, qualquer que ele seja, restabelece fàcilmente a separação que

se pretendia evitar); quer, ainda — à falta do palco giratório, que nunca deu bons efeitos neste género — por cenários compartimentados (a primeira encenação do *Cid!*) rejuvenescidos na América, pela iluminação ora de um compartimento ora doutro, para atrair a atenção móvel dos espectadores e criar assim essa impressão de evocação instantânea deste ou daquele ponto do universo da obra, à vontade segundo o que convém ao desenrolar patético da aventura e ao seu arabesco próprio. Mas, no fundo, o processo quase puramente sugestivo, a magia encantatória assentando sobre a potência do verbo e a autoridade do actor, vagamente auxiliada por um mínimo de figuração visível e conscientemente concebida como simples pretexto imaginativo e evocativo (podendo estar muito próximo da chamada arte abstracta) continua a ser o melhor meio (...e o mais económico!) de ajudar essa disponibilidade, essa virtual omnipresença cósmica que é o ideal ou o sonho, deste modo do pensamento teatral.

Vê-se com as duas grandes concepções da Arte do Teatro são diferentes, tanto no seu princípio como no seu fim artístico, nos seus efeitos e nos seus meios estéticos. Pelo menos, se se tomam no estado puro, nos seus limites, por assim dizer, nos seus extremos.

Mas, perguntar-me-eis, qual escolher? De qual sois partidários? Preconizais o cubo ou a esfera? Envolver-vos-eis nos Esféricos ou nos Cubistas?

Pois bem, recuso-me absolutamente a escolher, no sentido em que um e outro princípio são concepções válidas, tão autêntica uma como a outra (ainda que antitéticas) da coisa teatral. É o artista (autor, actor, encenador ou todos os das suas equipas) quem deve escolher de que maneira pretende partir o ovo. E, bem entendido, os temperamentos pessoais também servem para alguma coisa: tal encenador, apolí-

neo em suma, preferirá uma tarefa que faz dele o sábio arquitecto preparando as evoluções ou os movimentos, patéticos ou espectaculares dos seus elementos, pela engenhosa e poderosa estrutura que ordena olìmpicamente desde a orgiem, talhando o seu bocado de realidade. Outro, mais dionisíaco, embriagar-se-á a resumir nele todas as forças em ebulição no palco, ampliando livremente o ritmo, fazendo-se o ordenador dum grande rito evocatório em que dispõe até do pensamento do próprio público. Há também, claro, as exigências dos espectadores, a busca do novo ou a fidelidade aos triunfos conquistados e à nobreza do passado.

Mas tudo isto é susceptível de uma apreciação de conjunto e talvez de um esforço de síntese.

Um e outro, dizia eu, são autênticos e válidos. O princípio esférico, mais primitivo, mais original — em certos aspectos mais «religioso» (no sentido mais vasto do termo) — é talvez também o que oferece actualmente mais campo para novas investigações, ao alargamento do Teatro a novos destinos. Mas o princípio do cubo, mais sólido, mais clássico (ainda que também possa ser alargado e diversificado), mais usual no Teatro destes três últimos séculos, tem por ele purezas estruturais e brilhos espectaculares, estilizações que podem dar lugar aos mais nobres engrandecimentos de ordem monumental. De facto, a arte teatral tem como que oscilado rìtmicamente entre as duas tendências, como acontecia, por exemplo, com o Teatro grego, que os alternava em oposição, na preeminência alternativa da orquestra e do *logeion*, do coro e dos actores. O defeito do princípio cúbico — ou se estais fatigado de ouvir sempre estas palavras — do princípio da organização arquitectónica de um bocado privilegiado do universo da obra, oferecido de frente para o espectador, é que ou se limita demasiado a reproduzir tal qual, sem arte, um fragmento do real olhado como pelo buraco

da fechadura; ou então estiliza, ordena, tende a pouco e pouco para o excesso do espectacular, de qualquer maneira ecrânico. A caixa fecha-se sobre um estreito estrado onde, diante de um cenário de fundo, três ou quatro personagens face ao público, primeiro discorrem, depois trocam caleidoscòpicamente os seus lugares e recomeçam a discorrer sobre um dispositivo novo, e assim por diante até que se tenham esgotado todas as combinações de lugares. E, no entanto, em longos intervalos iguais, quatro ou cinco vezes ao todo, muda-se também a forma ou o colorido da caixa. E a presença central do divã ou da escadaria de dupla voluta ou da estátua de Apolo regulam antecipadamente o «ballet». Que aspiração, pois, de um alargamento de tudo isso, um destruir de todas as separações, uma explosão através do espaço, uma descida ao meio dos espectadores, um turbilhão arrastando actores e espectadores para um comum fervor de exaltação?

Sim, mas vem a alternativa. Depois do êxito do princípio esférico, aparece esta caricatura; se se trata do trágico: a evolução orquéstrica de vários coros, em volta da ara, no centro da qual alguns oficiantes psalmodiam ou se entregam a uma espécie de solene coreografia, procedem assim, por uma teofania acima de tudo verbal, à evocação de qualquer grande lenda ou de qualquer mimo (dos tempos passados ou dos tempos futuros) ao qual milhares de espectadores, sentados sobre degraus circulares, emprestam um imóvel, silencioso, dócil e alucinante fervor; ou, se se trata de comédia, qualquer livre e universal saturnal, qualquer improvisação carnavalesca numa comunitária alegria. Que se torna nisso a coisa verdadeiramente teatral, a arte cénica pròpriamente dita? Que tentação de dizer, por exemplo, a esses sacerdotes líricos: subi a esse estrado ou, se é contrário à vossa dignidade, delegai nos vossos subalternos, não des-

denhando agarrar-se sèriamente tanto em acção como em palavras, diante de nós sobre as tábuas, com mímica e cenários! Ou então a esses chamarizes de carnaval: saí do meio da multidão, subi ao palco e mostrai-nos o que sabeis fazer — em beleza. Ora não é por uma tal operação selectiva que o Teatro nasceu e renasce constantemente das suas origens religiosas ou socialmente colectivas? Este regresso da esfera ao cubo não é uma reconstituição técnica do teatro?

Portanto, a verdadeira vida do Teatro oscila entre os dois pólos contrários, e exalta-se e activa-se na sua luta, no seu duplo e contrário impulso, na perpétua nostalgia destes dois termos extremos, nunca completamente triunfantes — porque, então, o teatro pròpriamente dito morreria.

Esta antinomia essencial, este duplo princípio (ou esta alternativa tentação) parece-me fazer parte do próprio ser da coisa teatral. Se é preciso esboçar, para adoçar a antinomia, a possibilidade de uma síntese, direi que o verdadeiro movimento teatral, ou pelo menos o mais natural e o mais eficaz, é o que parte do cubo para, pouco a pouco ou bruscamente, fazer surgir a esfera. A vantagem do cubo é funcionar muito mais estàticamente e espectacularmente, por uma apresentação que interessa os espectadores mesmo antes de estarem enfeitiçados. O princípio esférico pede, exige esse enfeitiçamento desde a origem e, a menos que exista uma docilidade antecipadamente adquirida por qualquer convicção ou a qualquer respeito numa grande espera prévia, é-lhe difícil apanhar (de choque) o espectador. Mas, no entanto, o melhor e mais total êxito da arte é obter, cedo ou tarde, esse enfeitiçamento colectivo, essa alucinante presença total do universo da obra, que acaba por habitar o auditório inteiro, em comunhão; comunhão quase-religiosa, como o demonstra Gouhier (que creio aliás poder enfileirar sobretudo entre os «esferistas») na sua excelente *Essência do Teatro* (2).

É que, além de tudo o mais, trata-se da arte como da realidade: o homem está, todos nós sabemos, ao mesmo tempo no mundo e na presença do mundo. Em toda a arte como em toda a realidade, há uma espécie de presença exterior, de resto, indispensável; e também uma espécie de presença pelo interior não menos útil e talvez essencialmente mais dominadora. E o êxito da arte teatral é o momento em que, em torno da pequena organização arquitectónica a princípio apresentada de frente, cresce, espande-se e dilata-se uma presença cada vez mais vasta, cada vez mais cósmica, que enfim reúne, conquista, absorve turbilhonarmente oficiantes e assistentes, habitantes do mesmo universo, suscitado e imposto pelo acto mágico da arte. Se fosse necessário precisar, do ponto de vista das organizações técnicas e cénicas, diria que o melhor teatro seria aquele que permitisse melhor esta passagem: uma evolução da acção que pudesse, primeiro, apresentar-se de frente numa cena quase sem profundidade, e depois, por alargamentos sucessivos, constituindo momentos essenciais, uma descida por degraus, até o meio dos espectadores, para finalmente os envolver e os confundir num acto comum, ardentemente e livremente construtivo. Mas para quê precisar? Cada obra apela para a sua própria forma de eclosão. E precisamos sempre de um microcosmos estelar, organizado arquitecturalmente, rico também de todas as potências da *forma*, mas dirigindo para o espectador uma acção cada vez mais *aberta*, cada vez mais conquistadora, cada vez mais dilatada em presença universal. Em todo o caso, é bem esta transformação progressiva de um microcosmos em macrocosmos, que é o acto triunfante da arte do Teatro, que nenhuma outra arte permite com a mesma amplitude. Porque no enfeitiçamento final e universal deste triunfo sempre desejado e por vezes obtido com tão plenas vibrações, só o Teatro permite esta presença,

meio concreta meio espiritual, meio oferecida aos sentidos e meio alucinante, de um universo em toda a sua dimensão e em todo o seu patético: e é isto mesmo, este instante de presença total, que é o acto teatral no seu verdadeiro momento, isto é, no seu momento sublime (3).

9 *de Dezembro de* 1948.

NOTAS

1 — *O prof. Souriau, logo no princípio deste ensaio, começa por advertir o auditório (e o leitor) de que se trata de uma* ideia simples, *de um* facto elementar, *que* estiliza, simplifica *e que se trata de casos* puros, extremos. *Nem podia deixar de ser — e o próprio prof. Souriau o reconhecerá mais adiante — especialmente quando nos coloca perante o* caso extremo *de atribuir ao cubo um carácter hermético nas suas três faces (laterais e de fundo) fazendo supor que para além delas o espectador nada pode* ver.

Temos, no entanto, de considerar que, no estado actual da técnica e da estética de cena, não é possível extremar os dois sistemas. Da mesma maneira que se derrubou a face do cubo voltada para o espectador, para estabelecer o contacto auditório-lugar dramático, a estética moderna de cena tende, cada vez mais, a desfazer-se das outras três faces (conservando-se, embora, um cubo imaginário). Aliás, mesmo sem recurso ao estrado giratório, é sempre possível fazer rodar *(imaginàriamente, claro) o cubo, eliminando sucessivamente a face que interessa ao encenador, para colocar o público do ponto de vista que mais convenha para atingir o* punctum saliens *— ou campo de atenção, segundo a nossa própria concepção, definida e explicada em trabalhos anteriores.*

Na verdade, tudo consiste em fazer rodar *o cubo em torno de um eixo vertical que passa pelo* punctum saliens *(para*

usarmos só a expressão do prof. Souriau) de maneira a colocar o espectador do ponto de vista que convém à encenação.

O cubo *é um lugar dramático a três dimensões; o écran de cinema um espaço dramático a duas dimensões e corresponde, exactamente, à face do cubo que se eliminou. Se o realizador cinematográfico pretende colocar o espectador em diferentes pontos de vista, basta-lhe* deslocar *a câmara para esse mesmo ponto de vista,* deslocando *com ela o espectador. No Teatro, fixado o espectador em determinado ponto da sala, o ponto de vista só se altera pela marcação do actor (a sua posição e movimento em cena) ou pela face do cubo que se elimina em relação a uma situação dramática anterior.*

Mas a penetração do cubo na esfera (e não nos esqueçamos de que uma esfera é o limite para que tende um poliedro quando o número de faces tende para infinito e a área dessas mesmas faces tende para zero) processa-se ainda numa conquista de profundidade *no sentido do eixo longitudinal do sistema cena-sala com o uso do ciclorama a substituir a face do fundo do cubo (e não raro grande parte das faces laterais) e pelo avanço do proscénio até a plateia, em cunha, ou da plateia pelos laterais da cena.*

De resto, os problemas que se põem, no caso do cubo, quanto à posição do espectador em relação ao punctum saliens *são exactamente os mesmos quando se considera o sistema da esfera, pois o espectador, em qualquer dos casos, ocupa sempre um ponto fixo que lhe dá um ponto de vista só deslocável na medida em que a marcação o consente.*

2 — *Henri Gouhier, de facto, também noutra obra* (L'Oeuvre Théâtrale — «*A Acção Unificadora*») *escreveu:*

«*A acção tem por fim fazer existir personagens. Ora, quem fala de existência pessoal visa uma pessoa existente num* certo meio físico *(o sublinhado é nosso) geográfico, histórico,*

com tudo o que isso implica: a montanha ou o mar, a cidade ou o campo, grupos sociais com leis morais, crenças religiosas, tradições. A palavra «meio» não deve enganar: não introduz uma relação espacial segundo o binómio exterior-interior. Tito está em Roma, mas Roma está em Tito. O meio é ao mesmo tempo exterior e interior à pessoa: eis porque nenhuma abstracção pode separar completamente a pessoa do meio.

«Quando um dramaturgo tenta reduzir a parte do que pode ser exteriorizado no meio, a natureza da obra teatral não se opõe; nada nela proibe o sonho ascético de um drama puro sobre um palco nu. Mas a personagem mais anónima será, no entanto, um homem que pensa e vive num certo mundo, que não pensaria nem viveria da mesma maneira num outro mundo. A acção dramática não tem sequer significação senão em relação a coordenadas espitiruais ou morais que são dadas com o meio».

E Gouhier explica, ainda, mais adiante:

«A acção concentrada envolve uma visão do mundo que é, ela própria, concentrada e que já não se desenvolve em quadros ou em cenas tendo por fim representá-la. O mundo em que vivem e respiram as personagens aparece sobretudo na inspiração que as move *(o sublinhado continua a ser nosso) na sua maneira de pensar os seus conflitos, nas ressonâncias das suas proposições ou dos seus silêncios; em caso de necessidade, o poeta ampliará as confidências ou introduzirá descrições no diálogo».*

Dir-se-ia, não há dúvida, que Gouhier tende para uma atitude «esferista» na concepção do «meio», na medida em que o admite contido no próprio interior da personagem (...mas Roma está em Tito). *Não se trata, porém, evidentemente — nem o próprio prof. Souriau o admite — de uma atitude irredutível, porque, sem dúvida alguma, o cubo serve com a mesma largueza de horizontes a sua concepção de*

meio. Quando não seja a descrição introduzida no diálogo, há a solução brechtiana que distancia até o infinito a dimensão do cubo.

3 — *No debate que se seguiu à comunicação do prof. Souriau, interveio, entre outros* teóricos *do Teatro, Charles Lalo, que disse:*

«*Sinto-me feliz por estar de acordo com o prof. Souriau no fundo do seu problema, que me parece, de facto, essencial, e contentar-me-ei com propor-lhe duas questões:*

1.ª — *Perguntarei se aceitaria uma certa comparação — refiro-me aqui às «correspondências» da arte que estudou magistralmente não há muito tempo — entre a situação do Teatro, que apresentou muito bem, e a da música, por exemplo na sinfonia, na oratória ou na ópera. Temos aí três graus de encenação. Será que também neste caso encontramos cubos e esferas? Conheceis o exemplo célebre da* Danação de Fausto. *Berlioz tê-la-á provàvelmente projectado como ópera; mas renunciou, devido às dificuldades de realização da época; escreveu-a, então, primeiro, como oratória, sem figuração nem cenários — nem sequer importava que houvesse uma cena; finalmente, depois de muito a ter dado em concerto, houve cada vez mais a tendência de retraduzi-la em ópera. Actualmente, a Ópera de Paris meteu-a no seu repertório sob esta forma, com cenários, actores, cena-cubo e, pode dizer-se também, esfera; porque há, por um lado, a abertura para o sonho entre o músico ou o público ou o executante e, por outro, a obrigação de ver, por exemplo, certas personagens em carne e osso, com as asas de cartão presas nas costas. Não existe, assim, neste exemplo, um caso de transição insensível? Haverá nisto um ensinamento para o Teatro? Tudo estaria orientado para a música dramática ou haverá diferentes degraus numa mesma concepção da música, que tenta representar uma acção, em todo o caso,*

arriscar-se a uma acção, adaptar-se-lhe, salvaguardando os caracteres da sua técnica própria?

2.ª — *A minha segunda questão incidiria sobre a oposição, muito fortemente marcada pelo prof. Souriau, entre os dois termos de uma antinomia, como ele próprio disse, ou dois momentos num desenvolvimento de qualquer maneira ideal, dialéctico, como diriam certos filósofos: é uma análise de ideias, em todo o caso, de estados de espírito, de hábitos mentais e com todas as combinações possíveis.*

Como filósofo, não me repugna ver as coisas assim. Mas, se tentarmos abandonar esta análise um pouco abstracta para chegar a realidades históricas e à prática do Teatro, essa antinomia não seria antes uma diferença numa evolução, *aliás, talvez caprichosa, talvez cíclica?*

Através da história (e também da geografia) do Teatro, tanto encontramos a ausência de qualquer cenografia, como cenários estilizados ou, ainda, um realismo voluntàriamente moderado ou um realismo excessivo. Produzem-se acções e reacções em todos estes sistemas ditos exclusivos e, por excesso ou eclectismo, chegamos a cair no ridículo. Mas, de qualquer maneira, convém não esquecer que os nossos antepassados se submeteram a todas essas diferenças. Considerou-se que fizemos progressos. Mas também as gerações presentes os fizeram e desfizeram, sob formas não exactamente idênticas, mas comparáveis.

Molière, autor, actor, director de companhia, tinha o direito de ter o seu gosto, adaptado, sem dúvida, ao gosto do seu público, que era talvez diferente do nosso. E um Molière do século XX não conceberia certamente a cena como o do XVII. Mas Poquelin acomodava-se muito bem à sua, tirando o melhor partido.

Os nossos predecessores, os nossos contemporâneos e o público ou os autores ou actores futuros conceberam e conceberão outras evoluções. Mas que relações exactas estabeleceis entre

estes factos — repito, históricos — e essa análise de ideias que visa a estabelecer relações de opinião, nomeadamente, e de conciliação um tanto teórica, abstracta, sistemática, que ultrapassa as contingências de época e de costumes?

Eis duas espécies de questões que desejaria propor-vos: por um lado, encontramo-nos perante um problema que os filósofos conhecem bem: o da relação dialéctica *das* ideias *com a evolução* histórica *dessas mesmas ideias realizadas* na vida; *por outro lado, perante essa comparação da arte cénica com outras artes, que talvez fosse útil. Tal é a minha segunda questão».*

Resposta de Etienne Souriau:

«As duas perguntas são muito interessantes. Quanto à da música, responder-vos-ei muito brevemente, se o permitis, porque haveis proposto um problema magnífico e, portanto, imenso. Se nos referirmos à música teatral, que sofre, efectivamente, as influências do Teatro, encontraremos as mesmas estruturas com, talvez, tendência da música teatral para preferir, em suma, o princípio esférico, porque a música é menos especializada do que a arte teatral: por consequência, tem tendência para errar num espaço indefinidamente aberto.

Mas numa música mais restrita socialmente, na música de câmara e, talvez, na música individual, se temos o direito, bem entendido, de amar a música que fazemos ou que se faz em torno de nós e na qual participamos, *temos também o direito de aceitar uma música* dedicada; *de nos deixar, por assim dizer, oferecer ou apresentar a música. E é o que acontece continuamente, creio, quando, por exemplo, um «virtuose», qualquer que ele seja, faz uma evidenciação particular (certamente legítima) das suas qualidades pessoais. Não falo da harpista, que faz admirar ao mesmo tempo os seus belos braços e as suas belas sonoridades; falo do cantor, do pianista que, em suma, se dá muito pessoalmente, daquele que tende a dedicar directa-*

mente ao auditório alguma coisa que vem dele, que é uma mensagem quase pessoal. Creio que tem, então, uma relação com o seu auditor, com o seu auditório, análoga ao princípio do cubo em vecção directa de um para outro, enquanto que, onde quer que haja uma música que tenta impressionar colectivamente temos o princípio da irradiação indefinida.

Para a segunda questão, permitir-me-ei protestar contra a ideia de que, històricamente, os factos não sejam ilustráveis no mais insignificante pormenor. Evitei, porque estamos entre pessoas que conhecem bem a história do Teatro, dar, sucessivamente, ilustrações que toda a gente podia estabelecer. Mas, de facto, històricamente, houve particularmente estes dois princípios e é uma das razões que fortificaria a ideia da pura alternância, necessária, dos dois princípios: cada vez que um princípio estava em vias de levar longe de mais o seu triunfo, logo o princípio adverso surgia como um bem desejável. É no momento, por exemplo, em que Teatro Medieval começa a ser, no centro da catedral, uma espécie de participação colectiva, que ao mesmo tempo, para uma melhor estilização, uma melhor apresentação técnica, se sente a necessidade de separar o actor e de realizar, assim, essa presença em frente do lugar dessa mesma presença no centro que ocupara antes. E, ao contrário, é no momento em que a organização cénica tende a deixar predominar o princípio do cubo que a nostalgia da abertura se evidencia. É uma das razões pelas quais se espalhou, actualmente, essa nostalgia da «esfera». Creio que na maioria das obras que se escreveram recentemente sobre o assunto — isto é, de há uma trintena de anos a esta parte — se sente essa nostalgia.

Permito-me, desde já, classificar entre os «esferistas» o autor da Essência do Teatro *(talvez um tanto indiscretamente, porque o vejo entre o auditório). Atribuo-lhe essa preferência porque, històricamente, me parece inclinar-se para os períodos ou as tentativas que visam a romper os limites do prin-*

cípio cúbico, a encarar a este respeito uma libertação que tende a realizar-se actualmente.

Crêio que ela se produziu em dois tempos: primeiro, tendência para dar mais espaço ao princípio arquitectónico; e as encenações modernas começaram a tornar-se, cada vez mais, qualquer coisa que se apoiava numa estrutura de qualquer maneira formalmente arbitrária. Porquê um canapé no centro da cena? Porquê estabelecer uma escala de dupla revolução futura do movimento cénico assim regular? E, depois, a pouco e pouco, o alargamento desejado, com todas as espécies de combinações.

Mas a alternância quase regular da nostalgia de um dos dois princípios cria, precisamente, a necessidade de recorrer a um e a outro».

Ora, estando Gouhier presente, a sua intervenção era inevitável. Ei-la:

«O cubo e a esfera oferecem-nos instrumentos de análise que parecem extremamente precisos, mas consideremos essas alternâncias ou esse uso da concepção cúbica e da concepção esférica: será possível ligá-las a certas formas dramáticas; certas formas dramáticas não solicitarão, por si próprias, quer o aspecto cúbico quer o aspecto esférico? Por exemplo, escutando-vos dar com tanta precisão os três caracteres do cubo, pensava que, evidentemente, a grande comédia de Molière era feita para esse caso e, ouvindo-vos falar da esfera, pensava que, por definição, a «féerie» requeria a esfera.

Então, será preciso ligar estas duas noções que haveis apresentado a formas dramáticas para explicar a sua presença ou, para explicar a sua presença, apelar para considerações puramente históricas e contingentes?

Num certo momento, por motivos materiais e de hábito cénico, é o cubo que se evidencia e, logo, reacção da esfera ou inversamente. Acreditais que há um certo empirismo no uso

do cubo e da esfera ou, pelo contrário, que o uso do cubo e da esfera nos convidam a procurar uma espécie de dedução estética a partir das grandes formas, tragédia, comédia, «féerie», Teatro Medieval, farsa, etc.?»

René Allio

Existe um problema da arquitectura teatral? Mais precisamente: a construção de salas novas, de concepção nova é hoje susceptível de precipitar a lenta evolução que o Teatro está a sofrer desde há cinquenta anos?

Mas, antes de tudo, do ponto de vista da arquitectura, o que é um teatro?

Como qualquer arquitectura, é uma organização de espaço com um fim funcional. Parafraseando Le Corbusier, que escreveu que a casa é uma máquina para ser habitada, pode dizer-se que o teatro é, ao mesmo tempo, uma *máquina para ver* e uma *máquina para fazer ver* e não apenas estes dois utensílios afrontados mas a relação que se estabelece entre eles (1). O campo está, pois, neste caso, aberto não só para uma estética (a arte é uma questão de relações) mas também para muitas outras «ciências»: para uma economia, para uma moral, por exemplo.

Pode perguntar-se qual foi o processo da evolução que arrastou as formas teatrais a procurar — e a encontrar — a sua arquitectura. Como no aparecimento de qualquer utensílio humano, é a necessidade que dá lugar às soluções (2). O inventor procura criar o instrumento graças ao qual determinada acção ou certa função será simplificada, aperfeiçoada, mas a função impõe-se acima de tudo.

Claro que o utensílio não deixará de influenciar a função, de levá-la a transformar-se; criará, por sua vez, outras necessidades. (Algumas vezes, isto vai até o absurdo: aper-

feiçoa-se a pouco e pouco para a cena uma maquinaria que consente mudanças mais rápidas e, quando ela atinge um alto grau de aperfeiçoamento, deleitam-nos e escrevemos obras que permitirão de sobremodo essa maquinaria.)

Toda a gente conhece esse esquema pueril — mas que tem todas as probabilidades de ser exacto — que conta os começos do teatro: as pessoas colocam-se em roda do fogo, para ouvir o narrador, os primeiros auditores de cócoras, os segundos sentados sobre lenhos, os terceiros de pé, os quartos empoleirados sobre obstáculos; começa a ver-se o desenho do anfiteatro... Em seguida, o narrador recorre a artifícios, mascara-se, disfarça-se, tem comparsas: organiza-se uma cerimónia que não é, aliás, no começo, senão religiosa e mágica, só representada pelos iniciados. A introdução do segredo, da ficção e dos disfarces vai dar lugar à ideia dos «bastidores» (é a floresta onde têm lugar as iniciações antes que se volte à aldeia, mascarado e disfarçado); senão à ideia de bastidores, pelo menos à determinação de um sítio escondido onde os iniciados se preparam para aparecer no lugar e no momento fixados. Donde uma organização desse lugar: elimina-se os espectadores que estão atrás do que já não é um narrador mas também ainda não é um espectáculo, enquanto os outros são agrupados de um só lado. Como são numerosos, repartem-se num flanco de colina, onde se cavam degraus segundo a disposição primitiva, etc. Não é necessário levar mais por diante esta esquematização que, por mais verosímil que seja, não convencerá os etnólogos...

A que necessidades deverá corresponder hoje um instrumento teatral novo? Os especialistas, esteticistas, arquitectos, cenógrafos, autores, encenadores, não deixam de discutir o assunto. Discutir-se-ia, no tempo dos antigos Gregos, a forma a dar aos teatros? Evidentemente, mas

como se fala hoje da construção das salas de cinema. Para estas a necessidade existe, a função também, o fenómeno social é evidente e todos os dias se constroem salas de cinema, enquanto está em curso uma evolução lógica da sua arquitectura, em que interferem os dados económicos, técnicos, estéticos e sociais de um problema que é vivo e familiar.

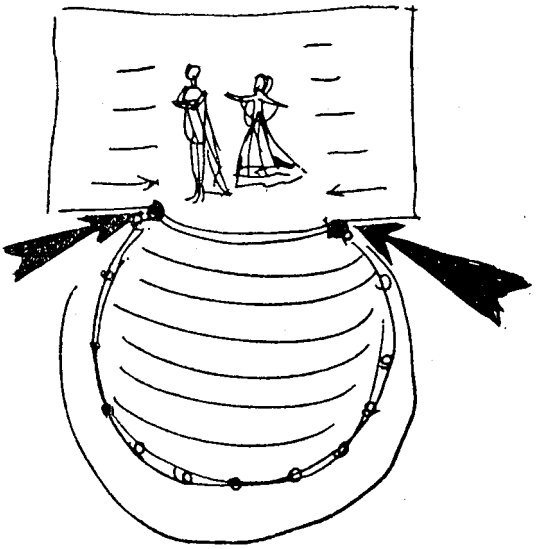
Ora, o debate sobre a arquitectura teatral de hoje eterniza-se, porque incide menos sobre soluções práticas, sempre possíveis e revisíveis, do que sobre a necessidade e função, cujas implicações económicas, técnicas, estéticas e sociais por vezes se contradizem diametralmente. Como resolver o problema, nestas condições? Estamos em plena utopia.

Não quero dizer que todas essas disputas sejam inúteis: não será a utopia, por vezes, o meio de explorar o futuro e de revelar o inventário de formas que poderá revestir? Pode até ser útil se o futuro escolhe ser o que não foi senão em parte previsto (portanto, em parte preparado).

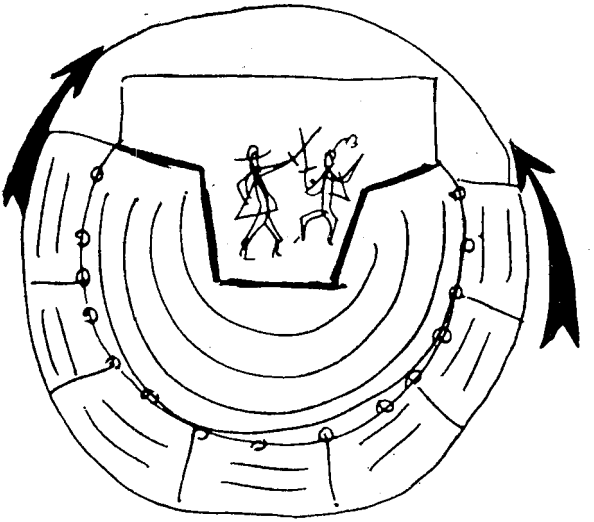
O que a utopia propõe como formas teatrais «para vir» (enquanto algumas, de facto, prolongam ou retomam o passado) poderia ser colocado sob os seguintes «títulos rubricas»:

O Teatro à italiana. Foi a partir desta fórmula que se construíram quase todos os teatros, mesmo aqueles que se nos apresentam como os mais modernos.

O que é seleccionado aqui é o quadro de cena, por outras palavras, a caixa de ilusões. A cena está «fora». O espectador, confortàvelmente instalado, assiste às peripécias que se desenrolam ali, não se sente dependente. Em torno dessa janela (quadro de cena) aberta sobre a ficção, a sala organiza uma realidade bem presente, toda conforto, e mobiliza um sábio jogo de curvas e de horizontais que falam da estabilidade das coisas. Instrumento para fazer bonito. Em definitivo, «distancia-se». Mas apenas o espectador. Não o espectáculo (3).



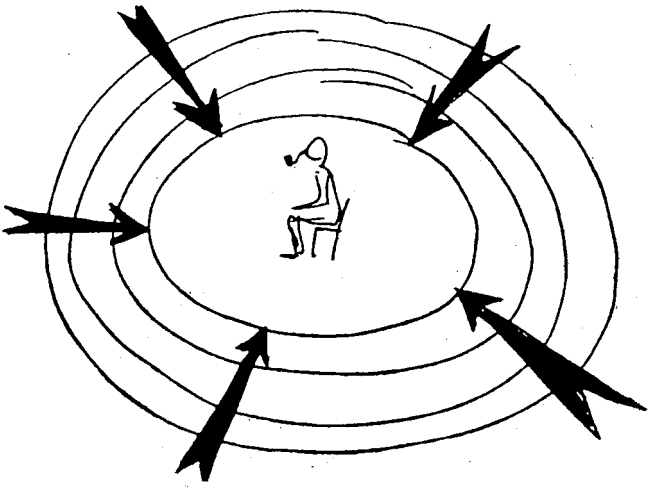
O estrangulamento é o quadro de cena (boca de ópera



Movimento envolvente da Sala

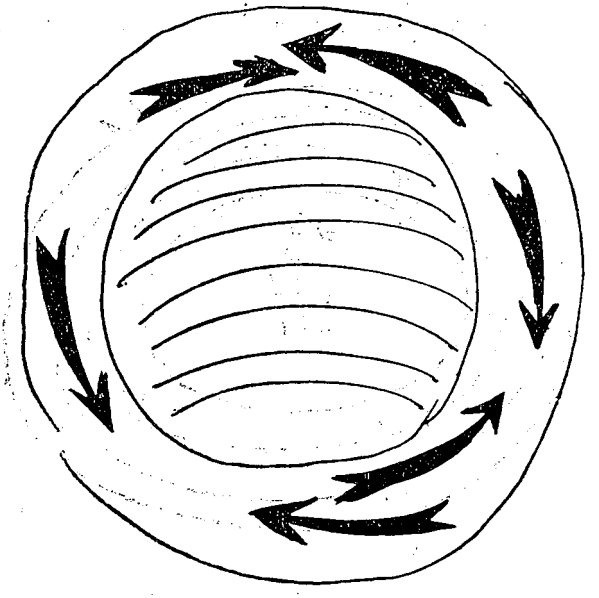
O Teatro isabelino. É oposto ao precedente; a cena não está «fora»; ela e a sala partilham o mesmo tecto. Aqui serão utilizados todos os meios da arquitectura e da plástica que permitem fazer sentir que os dois lugares se interpenetram. É preciso que o espectador participe da acção representada. Sobretudo, nada existe «à distância». Apela para o sentimento (Gravura, em baixo, na página anterior).

O Teatro em redondo. É a forma evoluída do princípio arquitectural de base, graças ao qual o maior número possível de espectadores pode ser reunido em volta de um espec-



táculo (o circo antigo, os estádios de hoje): tende a constituir um instrumento de deleite: vê-se a coisa de perto (os teatros em redondo são geralmente pequenos) um pouco como se vêem os trabalhos de circo, como se olha um «match» de boxe, como nos juntamos em torno de um acidente. É a sensação que deve dominar.

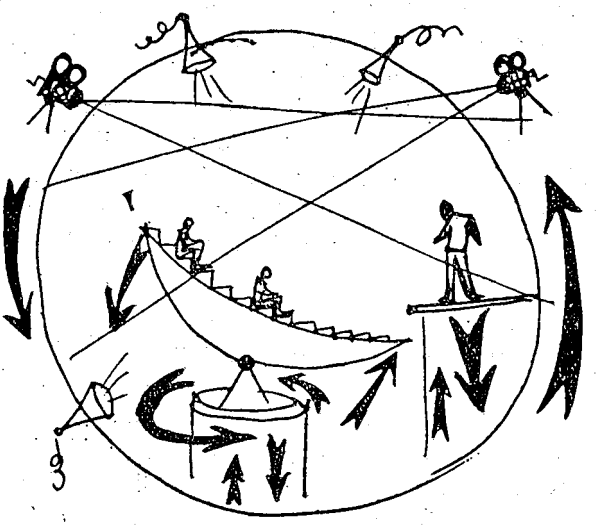
O Teatro esférico ou circular, em que o espectáculo envolve o espectador, deslocando-se em volta dele para lhe apresentar sucessivamente os diferentes lugares de acção. Entra neste sistema, que só permite *travellings* laterais, a nostalgia do cinema e dos seus movimentos, muito mais variados. Note-se que, uma vez terminado o movimento, durante uma cena, tem-se uma relação de teatro ordinário, como à italiana, onde, no entanto, teria desaparecido o sentimento da estabilidade das coisas. O que não é de desprezar.



O que se move é o espectáculo

O «*Teatro total*», a que chamarei, antes, teatro de vertígem. É um derivado ou um composto do sistema isabelino. Nada, nenhum meio deve faltar-lhe; engenhosas técnicas de projecção de imagens, de estereofonia, de translac-

ção, rotação, ascensão e descida dos lugares ou das cenas; técnicas que, bem entendido, afectarão a própria representação. Até, não raro, difusão de odores. O espectador, de que todos os sentidos são alcançados (pretende-se submetê-lo a todas as sensações possíveis) é mergulhado num sentimento de *realidade* perturbadora. É um pouco tratado como objecto. Mas esta forma de espectáculo, cujas obras seriam verdadeiras partituras, só ainda existe em esboço: falta criar o repertório.



Tudo está em movimento

É claro que cada uma destas formas corresponde a uma dramaturgia precisa e comprometer-se alguém na criação de instrumentos tão especializados é comprometer muito o futuro.

É altura, pois, de pôr a questão: Onde nós encontramos? Terá o Teatro já necessidade de máquinas que impliquem

escolhas tão diferenciadas? Ou ter-se-ia tornado um problema social de uma tal novidade, que só uma organização arquitectural *original*, de acordo com uma dramaturgia original, poderia resolvê-lo? Tanto num caso como noutro a resposta é não.

Enfim, pode ainda pôr-se a questão: as categorias acima enumeradas são tão rígidas como parecem e como no-las apresentam? Isto é: essas diferentes «escolhas» não serão hoje (ontem não haveria, talvez, todos os meios) questão de utilização de um espaço cénico na origem totalmente disponível, em vez de construções que arriscariam a fixar (congelar) o instrumento dramático sobre uma única dessas «escolhas»? Na realidade, pode fazer-se Teatro de participação numa cena à italiana e numa cena isabelina Teatro ilusionista; pode «distanciar-se» no «redondo»; tudo é questão de encenação, de decoração, de representação. Os velhos teatros onde tem sido preciso trabalhar até agora nunca impediram a investigação.

Mas o problema da arquitectura teatral não se põe apenas (sobretudo em França) do ponto de vista da estética e da dramaturgia. É também um problema de *equipamento*. Quando não se tem senão cenas à italiana concebidas há cem anos, mas em bom estado, tècnicamente viáveis e econòmicamente exploráveis, poder-se-á trabalhar nelas à custa de melhoramentos fàcilmente realizáveis, para o Teatro de amanhã, e tentar conciliar-lhes um novo público. Infelizmente, à parte salas de teatros municipais em algumas grandes cidades, o equipamento do território em teatros é dos mais pobres. Mal concebidas (cenas demasiado pequenas, mal feitas, sem acessos) mal equipadas, privadas de pessoal técnico, as salas são um amontoado de disparates.

Deduzir-se-á que, no que diz respeito à *criação* artística, a questão da arquitectura teatral não é essencial; basta que

os encenadores se orientem nesta ou naquela via (o exemplo de Brecht, que pôs de parte o assunto, parece a este respeito bastante concludente) (4). Mas tudo se passa doutra forma quando o problema se põe em termos de *produção* e *exploração:* depende, pelo contrário, da solução dos problemas arquitecturais que a produção e a exploração dos espectáculos se tornem, entre nós, mais fáceis e mais sãs, queremos dizer: mais racionais.

Não é nas suas implicações artísticas e culturais que a questão da construção de novas salas encontra a sua extrema urgência, mas nas mais banais implicações económicas, cuja resolução permitiria ao Teatro deixar de funcionar nas condições aberrantes em que hoje funciona.

Se devesse reequipar-se o país de salas de espectáculos, como seria o instrumento ideal?

Não se trataria de escolher do ponto de vista da arte do Teatro as formas precisas, as soluções arquitecturais ou os «estilos» dos novos edifícios. Porque não se deixam os problemas da arquitectura só aos arquitectos e, talvez, aos poderes públicos? Que os cenógrafos deixem de brincar aos arquitectos, mas, evidentemente, que também os arquitectos deixem de brincar aos cenógrafos! Que importa, portanto, do ponto de vista da dramaturgia, que um teatro seja construído nesse horroroso estilo neoclássico que todos nós conhecemos, se respeitar as leis essenciais que fazem dele uma máquina apta para cumprir a sua função? Não importa que se dê ao exterior o aspecto de um edifício dos mais modernos, tão audacioso nas suas formas como novo na sua técnica, se o plano revela que, no essencial, em relação à cena, reproduz uma solução velha de trezentos anos.

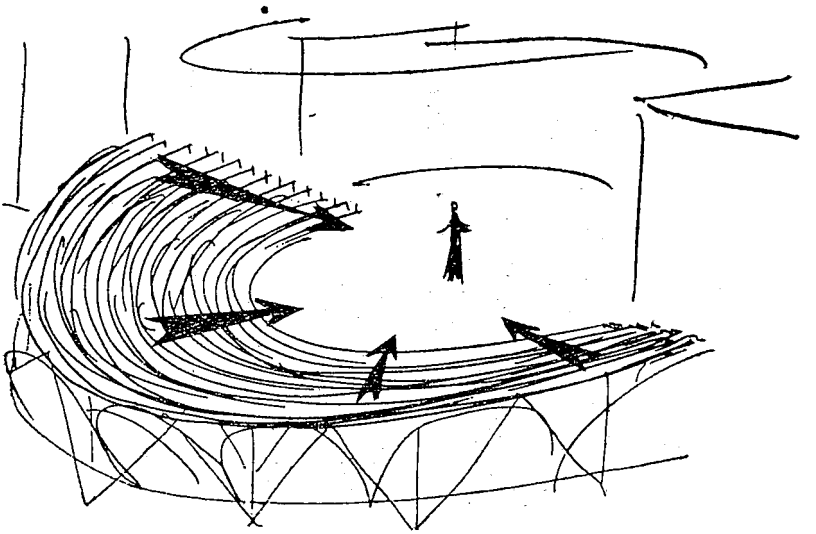
Eis o que conviria definir: a relação da sala e da cena (com algumas variantes segundo as capacidades) e eis o que conviria obter: que todos os contrutores a considerassem.

Só se encontrará a solução no escalão nacional (e até internacional). Não conviria — de uma vez por todas! — recorrer a uma comissão de especialistas da cena (encenadores, decoradores, arquitectos) que seria encarregada de estudar um instrumento de base: o complexo palco-urdimento-prolongamentos, e a pré-fabricação de elementos estandardizados, cujo emprego corresponderia, segundo proporções justas — as quais seriam respeitadas em cada caso — à relação estabelecida entre o instrumento e a sala? Os arquitectos poderiam, em seguida, construir, *em torno deste complexo intangível*, o teatro dos seus votos, e dar a *sua* solução arquitectural: o instrumento de trabalho seria o mesmo em todos e para todos.

Como, pois, dispor o público em relação à cena?

O público: pessoas reunidas em grande número. Não há que hierarquizá-lo. (Notemos, de passagem, que se diz da sala de teatro com orquestra, balcão e galinheiro que é a imagem da nossa sociedade e das suas classes; mas já não estamos no tempo de Napoleão III: o que essa sala descreve, de qualquer maneira, é a sociedade do Segundo Império e não a nossa. Hoje, as salas de cinema são a imagem da nossa sociedade, onde se encontram lugares de preço único; a hierarquia foi alojar-se noutro lado: na distribuição das casas no interior da cidade, variando os preços de uma casa para outra mas não de um lugar para outro, segundo os bairros e os seus habitantes). Portanto, uma só assembleia homogénea, em assentos semicirculares; a partir do que a cena surgirá o mais próxima possível (e convirá evitar os ângulos mortos reduzindo a disposição geral a uma secção sòmente de hemiciclo). É, aliás, o único dispositivo a partir do qual o público pode *receber* verdadeiramente o espectáculo. (Sobre certas cenas recentemente construídas, a de Villeurbanne, por exemplo, o comediante tem diante de si duas

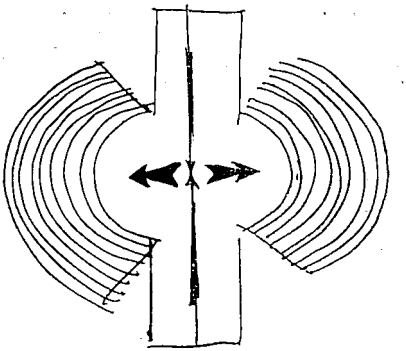
salas: a sala de baixo, orquestra e plateia, e a sala de cima, os dois balcões: estão separadas à altura do seu olhar por uma larga zona inerte de paredes lisas: é preciso escolher, repre-



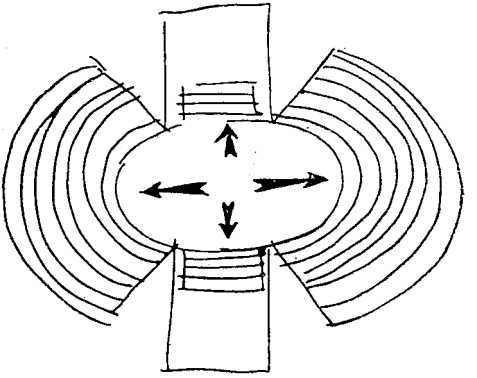
sentar para uma ou para a outra, e nunca para as duas ao mesmo tempo). E que é que impediria de prever um outro hemiciclo atrás da cena? E de apetrechar as duas salas que convergiriam de cada lado desta? (fig. A, na pág. seguinte). Ou teria assim um jogo de cortinas rígidas ajudando, quer duas salas e as respectivas cenas, quer um circulo perfeito (fig. B) quer ainda uma só sala com uma cena muito profunda (fig. C)?

Em face do público, a área de representação. Que proporções dar-lhe em relação à sala? A experiência (nos teatros antigos ou de ar livre) tende a demonstrar que deve ocupar um espaço (incluindo as suas partes invisíveis, se as

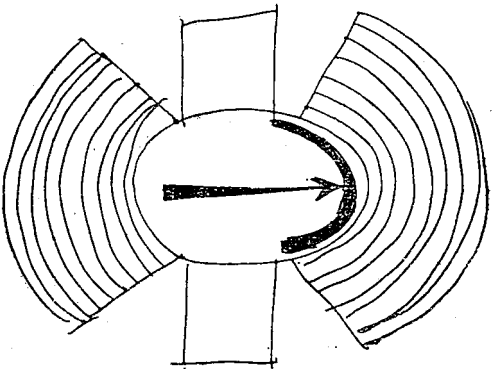
A



B

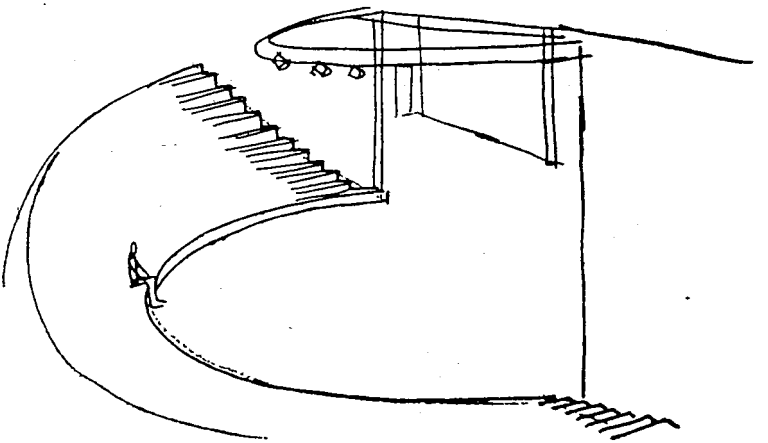


C



houver) aproximadamente igual ao da sala. Um apetrechamento racional dos serviços de cena e do seu equipamento reduziria talvez essa relação; mas não muito, parece-me.

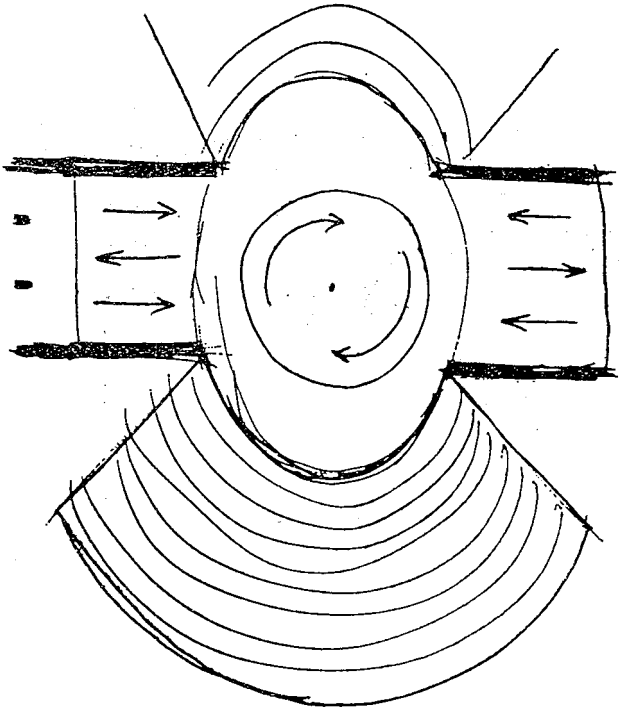
Que forma teria a cena? Vimos a inutilidade de uma especialização do palco, que seria um dos dados de construção



do teatro. Por outro lado, é necessário considerar que o palco deva ser utilizado de mil maneiras. Não se trata de defender um teatro transformável ou um palco transformável, mas *um palco cuja eficiência seja total.* E para isso não serão necessários nem uma maquinaria complicada, nem um equipamento de tecnicismo temível: um espaço neutro e nu e

algumas possibilidades de praticáveis, indo do sistema engenhoso da montagem rápida aos simples sistemas de «chassis».

A experiência de espectáculos de ar livre mostrou que, se o público está por vezes mal colocado (os tubos metálicos



para escadarias custam caro) a acústica desfavorável e a infra-estrutura técnica (iluminações, contra-regra, postos de comando, etc.) não raro rudimentar, a possibilidade de procurar, a partir do que se chama o dispositivo cénico, a cena

adaptada às necessidves de cada obra, conduz, em muitos casos, a um enriquecimento do espectáculo e a uma maior audiência da obra. (A cena à italiana não é, aliás, outra coisa que um dispositivo cénico, mas como no tempo em que se construía este género de cena as obras tinham todas necessidade do mesmo dispositivo, construíam-se com o teatro). É esta possibilidade de enriquecimento que é preciso apetrechar fazendo da área de representação um grande espaço nu e ao nível do primeiro plano de espectadores.

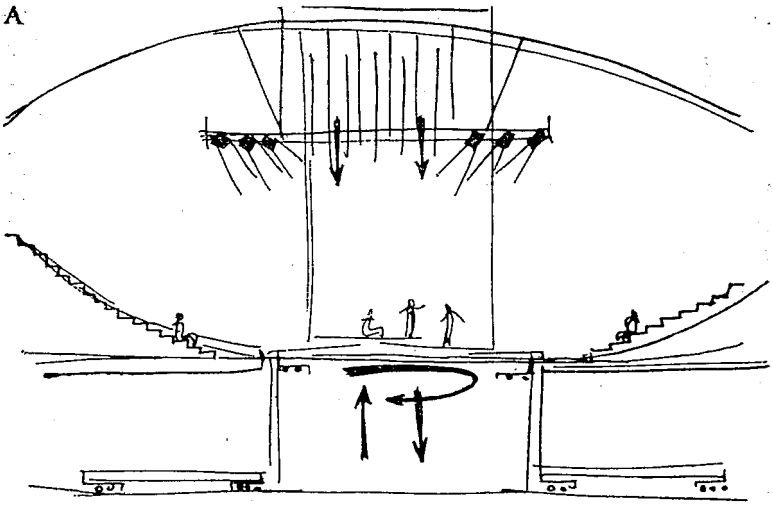
Bem entendido, será necessário prever os prolongamentos de uma parte e de outra (nos nossos teatros nunca há lugar para ensaiar, lugar para construir, para arrumar cenários, etc.).

Para o equipamento do palco, as técnicas modernas oferecem uma escolha de meios extraordinária: gambiarras, pontes e equipamentos eléctricos, ascensores, palcos de transformações laterais, palcos giratórios, tapetes rolantes, etc. Só o sentido da medida, o emprego para o qual o teatro é destinado e o orçamento de que se dispõe limitarão esse equipamento que, aliás, pode aperfeiçoar-se e desenvolver-se em qualquer momento (fig. A, na pág. seguinte).

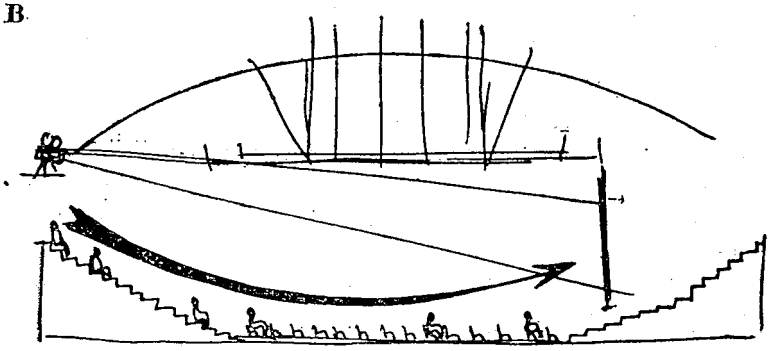
Há também que prever um equipamento de projecção cinematográfica, o apetrechamento da parte «público» da sala, onde não intervém qualquer hierarquia na «vertical», autorizando tanto a exploração cinematográfica como a teatral (o que se perde na sala em ângulos mortos é recuperado pela colocação de lugares na área de representação) (Fig. B, na pág. seguinte).

Por outro lado, porque nos havemos de limitar a uma sala de espectáculos? Porque não incluir, por exemplo, uma «casa de cultura»? Formada por um largo espaço maquinado entre dois anfiteatros e fornecendo assim duas salas separadas ou uma grande sala circular, a «casa da cultura» poderia ser até lugar de reuniões desportivas (des-

A



B



portos «leves»: basquetebol, tenis, voleibol, etc.) de concertos e de outras manifestações, podendo a área central ser transformada em estúdio de televisão, para emissões dramáticas, graças às suas dimensões e ao seu equipamento eléctrico.

No entanto, a legislação actual opõe-se à construção de semelhante sala. Os regulamentos de segurança, que obrigam a um pano de ferro, como protecção contra incêndios, entre o palco e a sala, condicionam inteiramente a arquitectura teatral. É hoje impossível construir um teatro que não seja à italiana, pois que a instalação e equipamento do pano de ferro conduzem ao quadro de cena e à separação estrita da sala e do palco, a uma espécie de solução de continuidade no teatro. A maioria dos teatros existentes (que datam de há cerca de um século) funciona, aliás, em oposição aos regulamentos, cuja estrita aplicação obrigaria a fechar o maior número. Mas, bem entendido, essa tolerância nada faz em benefício de um teatro novo...

NOTAS

1 — *Eis algumas ideias de Le Corbusier, incluídas numa comunicação a que deu o título de «O Teatro Espontâneo»:*

«Os teatros são construídos para que seja possível aos espectadores ver os actores — e é um pouco para isso que eles pagam os seus bilhetes. Pois bem, há hoje salas nas quais as distâncias são tais, que não é possível ver os actores — ou vêem-se muito mal. Então, fica-se aborrecido. Tive de estudar uma sala para 14.000 auditores ou espectadores para o Palácio dos Sovietes, em Moscovo. Envidei todos os esforços para fazer o melhor que sabia mas, intimamente, protestava: que é que se vai representar ali dentro? Era tão grande como a Praça da Concórdia... E eu pensava: quando o actor estiver em cena, ninguém o vê! Concebi uma teoria defensável, mas a experiência não a confirmou, porque o Palácio não chegou a ser construído. Eis a teoria: se tudo for posto de acordo, criar-se-á uma consonância ou — volto ao mesmo — uma acústica visual semelhante à dos sons. Podeis deixar emanar um som: se o conduzirdes bem, transportá-lo-eis a centenas, milhares de metros. Desastre absoluto, se o conduzirdes mal, como é o caso da minha sala de jantar.

Penso numa sala cujo anfiteatro obedece a uma harmonia completa e não num desses tabuleiros chatos que impedem as pessoas de se ver entre si. É bom — e até muito útil — que as pessoas se sintam presentes e que se vejam. Sensação muito importante. É a força dos circos, das arenas, das praças de

touros. É nessa solidariedade visual que triunfam as reuniões. Se não se vê, cai-se no hitlerismo: as ordens são dadas pelo «pickup». Dizem-vos que estão reunidas cem mil pessoas, mas as pessoas não se vêem.....Sensação decepcionante. Mas se o vosso anfiteatro for uma concha bem receptiva e se a vossa cena de uma certa natureza e o tecto determinado acùsticamente estão em função de cada par de orelhas de cada espectador sentado no anfiteatro e, numa palavra, se tiverdes feito bem os traçados, obtereis uma matemática impecável de ordem visual, pondo em contacto o emissor (o actor) e o auditor por efeito das formas reflectoras. Realizareis assim uma espécie de concentração plástica que compensará a perda visual posta pela distância. Claro que esta espécie de salas só se prestam a certos espectáculos, bem entendido. Poder-se-á inventar para elas desfiles de tanks *e de dirigíveis, de aviões, sob pórticos suficientemente grandes. Isto diverte muito as pessoas:.. É uma face da questão teatral que deixa planar uma interrogação...»*

E Le Corbusier concluiu:

«Gostaria muito mais do meu pequeno teatro espontâneo. Ah! Se os jovens nos mostrassem como tantas vezes temos um ar grotesco! Chegámos à estupidez total. O espectáculo moderno é desconcertante. Se se montasse em guinhol ou em comédia à italiana o meu teatro espontâneo, poderiam obter-se, tanto no plano literário como no físico e plástico, coisas muito interessantes. Penso que, do ponto de vista da animação social, encontrar-se-ia, assim, com fundamentos reais, o teatro de uma sociedade que procura exprimir-se. Creio que foi, em todos os tempos, o caso do Teatro, reencontrando as suas cenas naturais».

2 — *Arnold Gehlen explica:*

«O homem, em consequência da sua falta de órgãos e instintos especializados, não está ajustado a nenhum meio natural

específico e, por conseguinte, tem de recorrer à transformação inteligente de quaisquer *circunstâncias naturais que encontre». Daí a origem e o progresso constante dos instrumentos de que se serve. A necessidade de técnica resulta das* deficiências orgânicas *do homem. Assim, o homem procura objectivar-se a si próprio: «encontra no mundo exterior os modelos e imagens do seu próprio ser misterioso e, com a mesma capacidade de* auto-alienação *adjudica a sua acção ao mundo exterior que a retoma e prossegue (...) A penetração do espírito experimental em toda a espécie de artes e ciências conduz necessàriamente a uma deturpação dos objectos, a despreocupadas decomposições e recomposições dos conteúdos, determinadas exclusivamente pelo método escolhido».*

3 — *É óbvio que não deve confundir-se esta distanciação com a distanciação brechtiana. Aqui, trata-se de uma distanciação apenas física do espectador em relação ao actor.*

4 — *Allio reforça as observações que fizemos a propósito do ensaio do prof. Etienne Souriau, isto é, do ponto de vista da estética de cena, os sistemas cúbico e esférico podem interpenetrar-se ou alternar-se no mesmo espectáculo, tudo dependendo da linha da encenação.*

Pierre Sonrel

O mundo antigo não legara ao mundo medieval qualquer forma dramática viva. A arte teatral em Roma perdera-se, por fim, nos jogos grandiosos e bárbaros do circo, onde os primeiros cristãos desempenharam sobretudo o papel de mártires.

É a Igreja que, sem o ter procurado, vai dar ao Teatro uma vida nova e um novo sentido. Da mesma maneira, de facto, que a celebração dos ritos dionisíacos está na origem da tragédia e da comédia gregas, também o Teatro clássico moderno nasce do desenvolvimento da liturgia da missa, a pouco e pouco dilatada com a representação de cenas extraídas das Santas Escrituras.

Durante dois séculos, a história sagrada dos dois Testamentos, ampliada com apócrifos e com a lenda, serviu para a instrução do povo. A missa, por cada uma das palavras e dos gestos do seu cerimonial, não só representava, mas renovava, realmente, aos olhos dos assistentes, as fases do grande drama da sua salvação. Era ao mesmo tempo a evocação e a repetição de um acontecimento que tinha tido e tinha, ainda, lugar, com todas as suas circunstâncias temporais e as suas consequências eternas.

Este acontecimento constituía o próprio âmago da fé religiosa de todos e esta fé era de molde a comandar todas as formas da vida social e privada. Não, pois, de surpreender que, procurando desenvolver e ilustrar, tão claramente quanto

possível, um tal ensinamento, o clero tenha sido conduzido a conceber meios de expressão mais directos e mais visíveis para exprimir o drama da Redenção, as suas origens bíblicas, as suas circunstâncias históricas e a extraordinária propagação da sua mensagem nas primeiras eras.

Não é nosso propósito procurar a maneira pela qual, a pouco e pouco, do simbolismo hierático da liturgia nasceram os elementos de um espectáculo que se dirigia, pelos olhos e pelos ouvidos, à imaginação dos mais ingénuos entre os fiéis. Necessidade de impressionar multidões crédulas, desejo de animar cenas tradicionais, gosto de encarnar personagens reputadas, prazer de assistir a uma acção heróica ou, até, de nela participar, tudo isso conduziria e conduziu, de facto, à fundação do novo Teatro.

Os primeiros dramas litúrgicos desenrolaram-se nas igrejas, onde constituíam um desenvolvimento mimado e dialogado dos textos do Ofício e das cerimónias rituais. Depois, com o nome de *mistérios* e de *milagres*, realizaram-se verdadeiras representações teatrais; mas sempre inspiradas nos textos bíblicos e evangélicos e traduzindo, em língua-gem vulgar e em cenas variadas, os ensinamentos contidos no latim e nas rubricas da liturgia.

Desenvolvendo-se o gosto por estes espectáculos, estes abandonariam, mais tarde, o coro e a nave para passarem para o adro e, depois, do adro para a praça pública.

Tendo o lugar do drama perdido o seu carácter religioso, também o tema se tornou profano. Por toda a parte se representavam, ao lado dos mistérios e dos milagres que o clero encorajava, *moralidades* e *farsas* que a Igreja condenava, mas que divertiam o povo e os próprios burgueses.

Assim, durante toda a Idade Média, o Teatro misturou os mais díspares meios de expressão. Clérigos e confrades representam mistérios e milagres; burgueses, colegiais, his-

triões e acrobatas mimam quadros vivos, representam farsas. Uns e outros usam de uma superabundância de processos tanto litúrgicos como dramáticos, ora cómicos ora bufos, corais, mímicas e até acrobacias, cuja variedade se desenvolve nos mais diferentes quadros: igrejas e suas dependências, encruzilhadas e praças públicas, salas de colégios e tavolagens.

Durante séculos, todos estes espectáculos se multiplicaram e renovaram, sem que surgisse, em toda a cristandade, um único poeta que, como o construtor das catedrais seu contemporâneo, dominasse e ordenasse os seus elementos, soubesse criar uma forma típica, um quadro estável no qual se moldassem os impulsos dramáticos e líricos dos autores e dos intérpretes.

Sobre a encenação e a decoração destes espectáculos só temos muito raros documentos e os eruditos limitam-se a conjecturas.

Não chegou até nós nenhum testemunho gráfico referente às representações religiosas dadas entre os séculos X e XV.

O mistério de *Adão e Eva* do século XII é, sem dúvida, o mais antigo texto dramático de língua francesa que existe. «O manuscrito onde se encontrou este mistério... oferece toda a encenação do drama; começa por uma notícia sumária, não apenas sobre as decorações do teatro e a indumentária de cada personagem, mas também sobre os gestos dos actores, assim como a maneira de debitar os papéis». O primeiro acto, só por si, cujo diálogo segue a descrição da Génese, «reúne, ao mesmo tempo, os três géneros da tragédia, da pantomima e da ópera».

O mais antigo documento gráfico que possuímos relativo à implantação dos diferentes cenários num mistério é um esboço da segunda metade do século XV, reportando-se

a uma representação dada em Donaueschingen. O plano representa, no meio de uma praça da cidade, um estrado alongado sobre o qual estão alinhados diferentes cenários das cenas da Paixão.

Os intérpretes, tendo acesso ao estrado por uma das suas extremidades, percorriam sucessivamente as diferentes etapas indicadas. Foi preparado para cada episódio um cenário onde o cortejo dos actores parava como numa estação do caminho da cruz. A cena, cujo desenvolvimento e os próprios textos foram fornecidos pelos Livros Santos, é representada e mimada diante da multidão recolhida. Os actores cujo papel terminou ou aqueles que esperam a sua vez estão sobre o estrado, atentos à representação dos seus camaradas, sem cuidarem de se dissimular aos olhos do público. Tendo os cenários sido implantados, prèviamente, uns a seguir aos outros, os actores, logo que terminam uma cena, deslocam-se para o cenário seguinte, enquanto a multidão os acompanha, para seguir o desenvolvimento da acção.

Este princípio de implantação tem o nome de *cena simultânea* por oposição à nossa concepção actual ou *cena sucessiva* segundo a qual os cenários são implantados ou apresentados sucessivamente ao público.

No referido esboço, encontram-se as principais cenas da Paixão e verifica-se que estão distribuídas por três grupos: o Inferno, a Terra e o Céu, em três actos, poderia dizer-se, separados uns dos outros por uma barreira na qual se abre uma porta abobadada. A disposição cénica, a escolha dos episódios, os cortes do conjunto revelam já um desejo de síntese teatral e uma busca de composição dramática muito definida.

Em 1583, deu-se em Lucerna, por alguns dias, a representação de um importante mistério de que nos ficou um

certo número de *croquis*. Num deles, pode ver-se a indicação das casas da praça onde se realizou a celebração. É interessante notar como vários desses edifícios eram utilizados para a representação. Algumas construções ou acessórios transformavam-nos em cenários. Além disso, havia estrados isolados em diversos pontos que suportavam outros lugares dramáticos: o Calvário ou o Monte das Oliveiras e o rio Jordão atravessavam a praça a todo o comprimento. No segundo dia, essas mesmas construções suportariam novos cenários: o inferno, o pilar, o tribunal.

Nesses desenhos, notam-se indicações referentes às cenas e à lista das personagens de cada quadro. Foram, sem dúvida, utilizados pelos organizadores e pelo encenador para conduzir a representação.

Sabemos hoje, ao certo, que os maiores pintores da época colaboraram na confecção dos cenários dos mistérios. Assim é que, em 1461, Jean Fouquet foi encarregado da decoração das festas celebradas por ocasião da entrada em Tours do rei Luís XI; em Lyon, em 1489, Jean de Paris teve o mesmo encargo para festejar Carlos VIII; e também Jean Poyet, em intenção de Ana da Bretanha, e Michel Colombes em Nantes. Em Inglaterra, o próprio Holbein decorava os mistérios representados diante de Henrique VIII. As miniaturas que, nos livros de horas, esses mesmos artistas pintaram, não podem deixar de ter relação com os cenários de que tinham cuidadosamente preparado a precária construção.

Se faltam os documentos gráficos sobre as representações teatrais, em contrapartida as miniaturas representam não raras vezes tanto a disposição dos lugares como a arquitectura da cena ou simplesmente os seus acessórios. As cenas que os actores representavam sucessivamente figuram aí justapostas. Segundo o princípio da cena simultânea,

vêem-se representados num só quadro os diferentes cenários e, por conseguinte, os diferentes momentos de um mesmo drama.

A importância e o brilho dados aos cenários foram tais, que se põe a questão de saber em que medida a encenação dos mistérios influenciou a iconografia, as miniaturas, os frescos e as esculturas da Idade Média e contribuiu para a renovação dos temas e dos processos de representação da arte religiosa medieval. Parece, de facto, que foi posteriormente aos mistérios que certas cenas, nunca até aí representadas, figuraram nos quadros religiosos. Em particular, pintores e escultores, a partir do século XIII, não se limitaram à representação de Cristo crucificado, mas representaram-no vivo, ou caminhando para o Calvário, descido da cruz, colocado no túmulo ou saindo dele ressuscitado. E as ilustrações, bastante realistas, das Escrituras, multiplicaram-se paralelamente à representação dos mistérios.

Que o Teatro influenciou as outras artes é o que encontraremos muitas vezes no decurso da sua história.

Uma miniatura de Jean Fouquet (1415-1480) representa uma cena do mistério de Santo Apolino, de que ele próprio deve ter executado a decoração, por volta de 1450.

Menos que o realismo sincero e ingénuo do primeiro plano, é o fundo do quadro que nos interessa.

O mistério desenrola-se ao ar livre. A cena é constituída por uma área circular, semelhante à pista de um circo, que o público envolve completamente. Talvez fosse o centro, a «orquestra» de qualquer teatro romano, pois as ruínas dessas construções serviam ainda, por vezes, aos espectáculos da Idade Média.

A miniatura de Fouquet indica uma parte dessas construções; vêem-se seis cabanas ou *mansões* de que os dois extre-

mos representam, um o Céu e os seus anjos, outro o Inferno e os seus demónios. No camarote central, que uma cortina pode ocultar, está colocado o trono de Deus Padre, tendo à sua direita a orquestra celeste e à esquerda personagens ricamente vestidas, sem dúvida os espectadores mais notáveis. Talvez em frente daquelas, outras mansões fechassem o círculo ou, então, tribunas ou degraus para o público. A disposição do terreno de que se dispunha, praça pública, arena, adro, determina a disposição da implantação dos estrados.

A acção passa-se, no momento em que Fouquet a fixou, na cena central. Não tardará que seja transportada para diante ou para o interior desta ou daquela mansão. Os espectadores, sentados nas tribunas ou aglomerados junto dos estrados transportarão o olhar para seguir o desenrolar da acção nas diferentes construções que são tantos quadros quantas cenas. O espectáculo decorre com acompanhamento musical, canto e orquestra, sob a direcção do condutor da representação. Vê-se essa personagem, o encenador, à cabeça da companhia, com uma batuta na mão direita e o texto da peça na esquerda, dirigindo a marcha da representação.

Os documentos que acabamos de referir mostram a diversidade dos espectáculos, menos talvez pelo tema escolhido, ainda que a invenção dos poetas nada fique a dever à dos pintores e dos escultores no tratamento dos mesmos temas religiosos, do que pelos dispositivos cénicos renovados em cada celebração e adaptando-se a cada caso particular.

Salienta-se dos nossos conhecimentos sobre o assunto que os princípios gerais adaptados com toda a oportunidade e a liberdade necessária consistiam em representar os três pólos da religião: Céu, Purgatório e Inferno, em volta dos quais se agrupavam as mansões, verdadeiros cenários *cons-*

truídos, concebidos especialmente para o drama representado. Um dragão enorme, de goela aberta vomitando fumo, chamas e diabretes representavam o Inferno. Máquinas, palácios, um navio, uma igreja, uma prisão, árvores: a Terra. Algumas nuvens, anjos pintados numa tela a enquadrar o Deus Pai, a Virgem e os santos mais notáveis: toda a corte celeste. O acesso fazia-se por escadas laterais porque, a maior parte das vezes, elas sustentavam o resto da cena.

Para ilustrar o espectador pouco instruído sobre a topografia da cena, o autor não se dispensava de explicar em pormenor, no prólogo do seu drama, os lugares representados; por vezes, um dístico recordava o destino desta ou daquela mansão. Também eram designados os nomes das personagens principais. Actores e figurantes evoluíam na cena em grande número. Terminado o seu papel, sentavam-se nos degraus laterais ou esperavam de pé, junto dos estrados, o momento de retomarem parte na acção.

Mais do que a preocupação da verdade histórica, era o gosto da magnificência que presidia à escolha da indumentária. Os anjos vestiam como os meninos de coro; Deus Padre ostentava vestes episcopais, a mitra ou a tiara; Pilatos tinha vestuário de um rico senhor ou de um poderoso magistrado.

Naturalmente, a cena estava apetrechada com engenhos e maquinismos.

Ao lado do condutor da representação, que era o que hoje se chama encenador, existia o *condutor dos segredos* encarregado dos truques e da maquinaria. O seu papel era dos mais importantes.

Para certos mistérios, tinha de articular todos os animais da Arca de Noé, bois, asnos, javalis, ursos, cães, leões, dromedários; e toda uma série de dragões e serpentes que assobiavam e cuspiam fogo. Quando se abrem as portas

do Inferno saem, com o diabo, fumos, faíscas e chamas. Encontram-se esparsos os truques que serão consignados nos livros dos cenógrafos italianos do século XV: os meios de fazer as trovoadas, os relâmpagos, os sóis. Os alçapões são preparados nos estrados para as aparições, as ressurreições ou as substituições das personagens. Carros e navios circulam em cena.

Mas é para a realização dos *voos* que se desenvolve a maior actividade e a maior engenhosidade dos artífices. Este efeito cénico produzido por personagens voadoras constituía a principal atracção do teatro de ópera dos séculos XVII e XVIII e já muito em uso na encenação dos mistérios. Anjos descem do Céu. Em Valenciennes, os profetas Moisés e Elias sobem sobre uma *nuvem* e desaparecem num céu feito de telões azuis estendidos verticalmente. O Cristo, preso pela cintura, *eleva-se* a quarenta pés de altura e desaparece numa nuvem branca, onde surgem dois anjos

Se temos descrições (muitas vezes enfáticas) dessas maravilhas, só podemos, no entanto, fazer conjecturas sobre os processos técnicos da sua realização. Pensamos que eram tão simples como engenhosos, como pode deduzir-se das estruturas e das suas aplicações aos navios e máquinas de guerra: jogos de roldanas, cabrestantes e contrapesos que viríamos a reencontrar na nossa maquinaria clássica

Os espectáculos religiosos não eram os únicos para os quais o povo era, então, convidado. Por ocasião das festas locais ou excepcionais, realizavam-se, durante dias, ao ar livre, grandiosas manifestações públicas. Cortejos e quadros vivos simbólicos circulavam ao longo das ruas ou desenvolviam-se nas encruzilhadas da cidade. O teatro beneficiaria destas encenações excepcionais, apropriando-se das máquinas fabricadas e dos quadros imaginados na ocasião.

Estamos hoje habituados a distracções regulares e tarifadas que se realizam entre o trabalho, o sono e a alimenta-

ção em tempos e lugares habituais. Era de maneira muito diferente, outrora, a celebração das festas. Não representavam, como para nós, um elemento necessário da organização social; nasciam ao acaso de circunstâncias inesperadas, e acontecimentos originais, ou, então, seguindo o ritmo de um calendário. A visita de um soberano a uma das suas grandes cidades era uma das mais solenes ocasiões de esbanjar com as festas, que se celebravam em toda a cidade. Carros, máquinas, cortejos percorrem as ruas. Fontes e arcos de triunfo erguem-se nas praças. Personagens travestidas simulam estátuas que se animam à passagem do soberano e lhe desejam boas-vindas durante um cumprimento ou uma cena mimada.

É eloquente uma gravura de madeira representando uma cena dos quadros figurados por personagens vivas quando da entrada de Carlos V em Bruges, em Abril de 1514. Estas decorações, cujo espírito denuncia já a Renascença, continuavam a tradição das grandes festas cívicas da Idade Média.

Construída a cruzar uma rua, uma ponte, sob a qual podiam passar três cavalos lado a lado, era encimada por uma grande torre pintada a imitar alvenaria. Sobre a ponte, de um lado e de outro da torre, músicos faziam ouvir campainhas e trompas de prata. O interior da torre, que se desvendava por uma larga brecha, era ocupado pelos actores, representando personagens mitológicas: Júpiter rodeado de musas. À passagem do soberano e do seu cortejo, as doze raparigas entoavam hinos à sua glória e Júpiter recitava uma ode lisonjeira em que as virtudes do Príncipe igualavam as suas. Sob a torre, um pomo de ouro de dez pés de altura abria-se em três partes no momento desejado, deixando aparecer alegorias que exprimiam a prosperidade da cidade de Bruges. Manequins em tamanho natural destacavam-se num fundo em relevo e o aparecimento desta máquina em

pleno céu, à luz de archotes dispostos em profusão por toda a parte, não podia deixar de impressionar vivamente as imaginações.

Os trajos dos figurantes, que parecem da época, são, porém, muito diferentes. Não no corte, em geral, conforme ao que a arqueologia nos ensina como sendo bem do século XV, mas pela sua riqueza, o brilho das cores, os bordados, o ouro que os enfeitam maravilhosamente. Para os espectadores eram trajos gregos, hebraicos, romanos, orientais? Pouco importa: o que não era o trajo dos seus contemporâneos era trajo de teatro.

Alegorias e fábulas mitológicas, música e cantos, luzes, trajos sumptuosos, máquinas e aparições aéreas, tais são os elementos essenciais que se encontram nestes espectáculos precursores do bailado e da ópera.

Como nos mistérios, toda a cidade colaborava nestas festas sob a direcção dos artistas de maior nomeada na cidade ou na província que, depois de terem concebido a ideia, vigiavam a execução. Assim, encontra-se na obra destes pintores a arte que consiste em dispor as personagens, em prever as suas evoluções, em valorizá-las com fundos apropriados, em colocá-las sobre degraus, numa palavra, *encenando*, concebendo cenografia e movimentos das celebrações tanto religiosas como civis, antepassadas do nosso Teatro.

O problema dos estilos na cenografia do século XX

Raymond Cogniat

A encenação e o seu complemento, a cenografia, adquiriram uma considerável importância no Teatro, na primeira metade deste século, e, no entanto, apesar do grande número de textos publicados a este respeito, não nos parece que estejam desenvolvidas as grandes linhas estéticas que regem esta forma de arte muito particular. Isto, talvez, porque os estetas não vão geralmente ao teatro e, sobretudo, não vão regularmente (é preciso estar muito familiarizado com as obras para descobrir fórmulas estéticas); por outro lado, porque os escritores habituados ao Teatro — críticos dramáticos e autores — se preocupam muito raramente com a estética visual. De facto, não se imagina um Elie Faure ou um Foncillon frequentando assìduamente as salas de espectáculos e passando aí quase todas as noites. No entanto, é o único meio de obter a abundante documentação indispensável a um estudo de conjunto; é apenas na memória que pode fixar-se essa expressão efémera que é o Teatro e de que não nos parece inútil estabelecer os princípios essenciais.

Não pretendemos preencher de maneira absolutamente satisfatória esta lacuna, nem apresentar uma síntese de factos e de ideias àqueles que, noutros domínios, oferecem os grandes pensadores citados: mais modestamente, propomo-nos algumas ideias de base como ponto de partida. Tentámos

classificar os factos essenciais que estão na origem de todas as outras sugestões que nos seriam propostas.

Não há dúvida de que a chegada dos pintores ao Teatro — ou antes, o lugar considerável que ocuparam — é um facto bastante recente. Não podemos deixar de considerar precedentes, mas quando Boucher, no século XVIII, desenha a indumentária para os bailados da corte, age como um mestre-artífice, como Le Brun desenhando a prataria de Luís XIV. Não procura resolver qualquer problema plástico, contenta-se com inventar o bonito para agradar.

Até aos nossos dias, os problemas da cenografia foram resolvidos de diferentes maneiras pelos decoradores profissionais; quer sejam Servandoni ou Bibiena no século XVIII, Ciceri no século XIX, são sempre técnicos que desempenham o papel principal, mas estes técnicos são também artistas. A partir do século XIX já não acontece o mesmo. Neste domínio, como em todos os outros, afirma-se o divórcio entre a arte e a técnica, cada um progredindo separadamente e em planos muito diferentes, até opostos, considerando a técnica apenas os factos materiais: perfeição da imitação, melhoramento incessante dos meios mecânicos; a arte, apenas os factos espirituais: expressão dos sentimentos ou das impressões, sugestões, aprofundamento do humano ou do individual.

No domínio de que nos ocupamos, a cenografia do Teatro cai, pois, entre as mãos de fabricantes hábeis mas não sabendo renovar-se por si, nem, sobretudo, enveredarem por uma via revolucionária, análoga à percorrida pelas outras artes, às quais, no entanto, estavam intimamente ligados.

A reacção contra esta estagnação só começa cerca de 1890-1895, quando Lugné-Poe, no teatro de l'Oeuvre, apela para Vuillard, Bonnard, Maurice Denis, Toulouse-

-Lautrec. As realizações desse tempo não nos parecem, hoje, de uma grande audácia, mas são, porém, um importante ponto de partida, porque, desde então, certos artistas — entre eles Maurice Denis — expõem muito claramente e com grande lucidez o problema da sua arte.

A chegada dos pintores foi, portanto, essencial para a renovação da estética teatral, mas só quinze anos depois começaria a revolução que nunca mais se interromperia até aos nossos dias.

As tentativas de Lugné-Poe no teatro de l'Oeuvre só tiveram um carácter experimental e uma acção muito restrita. A sua influência mal ultrapassou um pequeno núcleo de amigos. Os grandes teatros em nada modificaram o seu sistema habitual. Na verdade, foi preciso a chegada dos Bailados Russos de Sérgio Diaghilev para a estética teatral sofrer uma profunda mudança e começar a preocupar sèriamente certos directores de espectáculos. Portanto, cerca de 1910, o êxito dos Bailados Russos desencadeou ao mesmo tempo o entusiasmo e o escândalo e introduziu na cena a *féerie* oriental — com as suas cores cintilantes, as sedas, os tules e os ouros — ou a *imagerie* eslava, feita de oposições de tons e contrastes. Arte simultâneamente bárbara e requintada, *Shéhérazade* revive a sumptuosidade das *Mil e Uma Noites* e *Pétrouchka* a das *kermesses* da Rússia. É, em poucos anos, a revelação de artistas como Bakst, Alexandre Benois, Golovine, Repine, Korovine, Bilibine, Gontcharova, Larionow, fogo de artifício que deslumbrou os parisienses e despertou o seu gosto adormecido. Descobre-se, então, como os pintores podem enriquecer o espectáculo (1).

O estilo dos pintores franceses

Quase ao mesmo tempo, registou-se uma tentativa análoga com a colaboração de pintores franceses no Teatro das Artes, sob a direcção de Jacques Rouché, que se dirigiu a Maxime Dethomas, Drésa, Dunoyer de Segonzac. Deveria ampliar-se nos anos seguintes quando Jacques Rouché, assumindo a direcção da Ópera, para aí levou a sua equipa de pintores, encabeçada por Drésa e Maxime Dethomas.

Na mesma época, Sergio Diaghilev começa a apelar para os artistas franceses e já não exclusivamente para os eslavos. O estilo dos seus bailados encontra-se profundamente modificado nos anos seguintes, quando aparecem as composições de Braque, Picasso, Matisse, Derain, Dufy, Marie Laurencin e, mais tarde, Rouault, Utrillo, Bauchant, Chirico, para não citar senão alguns nomes.

Depois de 1920, faz-se uma experiência análoga nos Bailados Suecos de Rolf de Maré com Bonnard, Fernand Léger, Steinlen. A Ópera, por seu lado, dá um papel muito importante a Maxime Dethomas e apela para a colaboração dos pintores; prolonga o seu esforço até os últimos anos com Maurice Denis, René Piot, Valdo Barbey, François Quelvée, Georges Mouveau, Yves Alix, Brianchon, Paul Colin.

O que distingue esta estética dos pintores no Teatro? Nesta série de realizações, estamos longe da *imagerie* russa e da *féerie* oriental. Em lugar de um jogo polícromo, estamos, quase sempre, pelo contrário, na presença de uma paleta voluntàriamente restrita que faz jogar as suas harmonias segundo uma gama limitada. O pintor compõe o conjunto como um quadro e introduz-lhe, de preferência, uma cor dominante; os cenários são tratados com largueza, com grandes manchas de cor, como num quadro ampliado. Também os figurinos contam como manchas de cor que vão

deslocar-se diante do cenário e não devem romper o equilíbrio (2). São a paleta do artista que põe uma nota na sua composição para criar um contraste ou uma relação de tom.

O que estes artistas trazem é a sua estética de pintura de cavalete, a cor tratada em grandes massas e em movimento.

O estilo dos pintores ilustradores

Mas logo — a partir de 1921 — surgiriam novos grupos e, com eles, um novo estilo, a que chamaremos dos pintores ilustradores. Em vez de aos artistas habituados a pintar quadros, recorreu-se aos ilustradores de livros, quer dizer, diferentes, logo a partir da maqueta; certamente a cor continua a ser importante, mas é limitada pelo traço; o desenho e até o arabesco são o essencial; o figurino, como o cenário, torna-se mais nítido, mais preciso nas suas linhas e nos seus contornos: os pomenores que os ornam, a passamanaria ou os bordados são mais minuciosamente estudados. Para precisar a diferença entre os dois estilos, basta comparar duas obras do mesmo artista com alguns anos de intervalo, dois belos êxitos de Derain: *La Boutique Fantasque* e *La Concurrance*. Jean Hugo, no *Romeu e Julieta* das «soirées» de Paris, vai ao ponto de se inspirar na gravura em madeira (3); no Atelier, Touchagues, Barsacq, Vakalo defendem o mesmo estilo, poder-se-ia mesmo dizer a mesma escrita, sem se imitarem uns aos outros. Sem dúvida que Dethomas, na Ópera, já representava, há anos, uma fórmula um pouco análoga, mas era o único. Pelo contrário, a partir dos êxitos de Jean Hugo, Touchagues e Barsacq, a fórmula irá desenvolver-se com certas realizações de André Boll e encontrar constante-

mente, no decurso dos anos seguintes, a possibilidade de novas criações originais até as mais recentes de Cassandre.

O estilo costureiro

Cada uma destas etapas sempre influenciou a moda; os laços entre a moda e o Teatro são demasiado íntimos para que possa acontecer doutra maneira; e eis que a alta costura vai, por sua vez, desempenhar o seu papel. Com Christian Bérard, o talento do pintor não basta; precisa de encontrar no costureiro um autêntico colaborador, extremamente hábil; mais do que hábil, inventivo; alguém que adivinha as intenções e dá uma realidade às sugestões, que torna possível a fantasia e a *féerie;* Christian Bérard inventa formas de sonho; é preciso que a realidade tenha a mesma imponderabilidade, se traduza em maravilhosos panejamentos, cuja harmonia os movimentos do actor não destruirão. Os figurinos são como um acaso harmoniso de pregas, os cenários sugeridos pelo jogo das sombras e das luzes, nada tem forma nem consistência real, tudo vive num mundo branco e negro onde o fantástico é quotidiano. Na peugada de Christian Bérard, artistas como Guillaume Monin e Raymond Faure utilizam, por sua vez, magníficos panejamentos, essa elegância suprema que transforma os homens em deuses.

O estilo arquitecto

Resta assinalar a última etapa, a mais recente, a do cenário arquitectónico. Já não se fala da cena arquitecturada que constrói um mundo geométrico, quase abstracto, como um esquema e que conheceu, há alguns

anos, um grande êxito na Rússia e também, mas em menor grau, na Europa Central, mas da intervenção da arquitectura em cena, com volumes reais, construções praticáveis que transportam a acção e parecem erguê-la sobre um pedestal, transformando as personagens em estátuas sobre socos, impondo a cada agrupamento um rigor de composição, um estilo de movimento.

Os últimos exemplos foram as encenações para *Berenice*, com cenografia de Pierre Sonrel, na companhia de Dullin; para *Le Dernier Jugement*, no teatro Pigalle, apresentado por Pierre Valde, e também para *Mégarée*, com cenografia de Georges Wakhevitch, no teatro do Vieux Colombier.

Os problemas da encenação

Esta recapitulação, por mais sumária que seja, dá, no entanto, uma ideia da importância e da variedade das criações que se sucederam de há cinquenta anos a esta parte na decoração teatral. Esta produção abundante e multiforme permite-nos hoje tentar compreender algumas grandes linhas e ver que soluções podem ser propostas para os diferentes problemas postos pela cenografia e pela encenação. Esses problemas são de diferentes ordens:

— em primeiro lugar, aqueles que dizem respeito ao papel que deve desempenhar a cenografia em relação ao espectador, o seu poder de sugestão, portanto, *problemas psicológicos*.

— os que resultam da estética da cena e das artes que colaboram, logo, *problemas plásticos*.

— enfim, os que dizem respeito ao facto material, a obra representada, a transcrição do pensamento em realidade visual, portanto, *problemas técnicos*.

A — *Problemas psicológicos.*

Qual deve ser o papel da cenografia?

Situar o lugar e o tempo nos quais a acção se desenvolve.

Oferecer ao encenador e aos actores elementos que facilitem a sua influência sobre o público.

Colocar o público em estado de receptividade nas melhores condições de compreensão.

Em resumo, criar uma atmosfera favorável, oferecer o máximo de sugestão para obter essa adesão colectiva sem a qual não há Teatro possível.

Esta definição pode parecer elementar pela sua evidência, mas na realidade prática conduz a noções bastante complexas. Partamos do facto material que caracteriza o Teatro de hoje, desse espaço limitado por três paredes que é o palco e cuja quarta parede é substituída pela sala. Esta fica, aliás, isolada, afastada numa distância informe e obscura, quase abstracta, por essa separação invisível mas essencial que é a ribalta. Essa ribalta — ou a cortina de projectores que a substitui, nos nossos dias — não deixa passar nenhuma acção — desde que um actor escapa à sua luz perde quase todo o seu poder — mas, ao contrário, não cria qualquer obstáculo à troca de sentimentos entre a sala e o palco.

Dum lado dessa parede luminosa há o grupo dos autores, actores e decoradores, associados para criarem, por meios artificiais, uma magia. Do outro, uma colectividade de espectadores que espera essa magia e quer aceitá-la como verosímil. Para que viva a miragem, é necessário que se estabeleça uma corrente, uma mútua aceitação entre a cena e a sala. No Teatro antigo, no Teatro da Idade Média, essa ligação era fácil de realizar: o Teatro tinha um carácter religioso, criava automàticamente uma forma de comunhão. O espectáculo era uma missa.

No Teatro contemporâneo, que perdeu a sua significação religiosa mas que conservou alguma coisa desse carácter, é preciso encontrar essa comunhão por outros meios que não os de ordem mística. Quais são esses meios? De duas espécies:

— levar a acção até a sala;
— obrigar a atenção do espectador a fixar-se na cena.

1 — *Levar a acção à sala*

A fim de suprimir o isolamento que a ribalta representa, pensou-se que havia interesse em levar o espectáculo ao meio dos espectadores a fim de os envolver na representação e dar-lhes quase a ilusão de que participam nela. O Teatro no meio dos espectadores é a fórmula do Teatro chinês. É também a do circo e dos jogos de estádio. Para os nossos teatros, isso consiste em modificar a estrutura arquitectural, em fazer esquecer o quadro de cena por um trasbordamento da acção, que sai do palco e chega à sala. Vários encenadores experimentaram essa necessidade e propuseram duas soluções:

a) *avanço lateral*

Gémier, entre outros, adoptou, nomeadamente, nos *Jardins de Murcie*, montada no Teatro Antoine antes de 1914, uma fórmula consistindo em prolongar o cenário por ambos os lados da sala, envolvendo uma parte desta na mesma atmosfera do palco, colocando actores no proscénio e fazendo-os passar pelas entradas do espectador; avanço envolvente, em tenaz, que coloca uma parte do auditório no cen-

tro da acção. Em certos casos, vai-se ao ponto de colocar actores entre os espectadores. A fórmula é sedutora. No entanto, é bastante perigosa porque salienta melhor o contraste entre o actor e o espectador, entre a tela pintada e a parede verdadeira. Visto de perto, o efeito da perspectiva desvanece-se.

b) *avanço central*

Jacques Copeau preferiu usar outro processo para levar o espectáculo à sala: suprimiu a ribalta e prolongou ao máximo o proscénio sobre a orquestra. Em lugar de adoptar a tenaz envolvente de Gémier, avança na sala como uma proa. Assim, a acção tende a penetrar no meio dos espectadores sem, no entanto, se misturar com eles e a ilusão subsiste mais fàcilmente graças a este isolamento relativo.

2 — *Isolar o espectáculo no palco*

Uma vez que o contacto demasiado directo não parece favorável à miragem teatral, será legítimo pensar que os melhores resultados se obterão com a solução contrária, isto é, com a que consiste em acentuar a separação entre a cena e o público, dando ao movimento cénico, pelo seu relevo e a sua intensidade, uma tal importância que a atenção do público não pode ser desviada, esquecendo até a existência da sala. É — e algumas excepções confirmam a regra — a forma tradicional para que tende a evolução do Teatro na Europa. Desde há séculos que se adoptou a cena tal qual a conhecemos, com o seu quadro de ouro decorado, muito brilhante, isolando completamente o palco, delimitando uma zona de representação bem determinada e rele-

gando a sala para um vago nada de penumbra. Esta solução não implica, necessàriamente, a uniformidade das realizações e nela vêm manifestar-se duas concepções completamente opostas:

— a da extensão;
— a da concentração.

a) *cenário aberto ou excêntrico*

É o cenário a que estamos mais geralmente habituados. A cena é considerada como o lugar de passagem, onde as personagens se encontram quase por acaso; continuam a viver uma aventura que começou nos bastidores e que continuarão ainda quando tiver terminado a sua cena. Imagina-se o prolongamento, a extensão dessa acção, como se imagina o mesmo prolongamento para o cenário. Porque neste caso, o cenário e a encenação estão intimamente ligados, determinados um pela outra. O cenário é como um quadro impressionista, um pedaço de paisagem arrancado a uma paisagem mais vasta, uma janela aberta, e sabe-se que o tema continua e se desenvolve à direita e à esquerda. Mesmo num quadro de interior podem sentir-se estas possibilidades e sugestões de trasbordamento. Neste caso, o quadro de cena vem bruscamente impor limites à imaginação e obriga a atenção do espectador a fixar-se na cena.

b) *cenário fechado ou concêntrico*

Aquela concepção opõe-se a do cenário concêntrico, que mobiliza toda a acção para o centro do palco sobre um espaço muito restrito, envolvendo-a por uma zona neutra onde

nada se passa, mesmo antes de atingir os limites formados pelo quadro de cena. Muitas vezes, para acentuar mais ainda as fronteiras da acção, o encenador manda construir um pequeno praticável no meio do palco e coloca aí todo o movimento.

Se o cenário excêntrico corresponde em pintura à construção dos quadros impressionistas ou em literatura à «tranche de vie» dos romancistas naturalistas, o cenário concêntrico corresponde, em pintura, à construção rigorosa de um quadro cubista completo nos seus próprios limites, em literatura à construção voluntária e austera de uma poesia de Valéry. Foi, sobretudo, com Dullin que se viram mais frequentemente realizações desta ordem, de que constituiu um dos primeiros exemplos a encenação de *Huon de Bordeaux*, cerca de 1921-22; mas também foi utilizada, em muitas circunstâncias, por Gaston Baty e também por Jouvet, por exemplo, em *Le Corsaire* onde, com a sua ciência perfeita, dava a certos quadros um relevo admirável.

3 — *Transposição da realidade*

Enfim, um outro problema psicológico muito importante da cena é o da realidade e da sua transposição. Quando, no fim do século passado, Antoine fez a sua revolução teatral, introduzindo a sua vontade de realismo extremo, efectuou, indiscutìvelmente, uma obra muito útil na medida em que tornou perceptível a inanidade de certos artifícios que não correspondiam a nada de viável. É provável que se tivéssemos vivido na época da juventude de Antoine gostássemos de combater com ele. Mas a sua teoria, afirmando-se,

desvendou as suas lacunas e até o seu defeito fundamental: a verdade do Teatro não tem nada que ver com o realismo. A propósito de Gémier, já dissemos quanto o contacto demasiado directo com os actores faz sobressair o artifício e impede qualquer ilusão; da mesma maneira, o realismo nunca é bastante real para imitar exactamente a vida e a mínima insuficiência destrói qualquer insinuação de miragem. Pelo contrário, quanto se parte de uma convenção aceite de um lado e de outro, esta busca uma realidade superior que não corre o risco de ser destruída por qualquer comparação e que se torna viva se se sabe dar-lhe bastante verosimilhança e, sobretudo, intensidade. O Teatro deve criar a *sua* magia, a *sua* realidade e impô-la ao espectador. Só existe na medida em que pode impôr essa magia. Não deve ser nunca uma reconstituição.

Censura-se, em certas encenações modernas, dos clássicos especialmente, que não se respeite a verdade, mas o objectivo do Teatro não é fazer arqueologia. Quando se representa *Calígula* no Teatro das Artes e Marie Vitton veste os romanos como personagens que lembram mais os frescos de Tavant do que verdadeiros romanos, é ela quem tem razão, da mesma maneira que Racine não pretende dar-nos um verdadeiro retrato de Nero (4). Os heróis são apenas pretextos para o autor. É infantilidade, falsa erudição, pretender fazer arqueologia em Teatro. A autenticidade deve situar-se noutro lado, que não nos cenários. A estes pede-se a aparência de exactidão, isto é, a imagem que pode aceitar-se no presente de uma época ou de um lugar.

Um encenador que se julga escrupuloso quanto à exactidão histórica vestirá as suas personagens do século XVII com figurinos copiados de gravuras de 1650 e 1670 e verá

poucas diferenças entre uns e outros; e, na verdade, será tão ridículo como vestir personagens de uma peça moderna ao mesmo tempo com os figurinos de 1930 e 1940. Não há exactidão possível.

A realidade não é o essencial. O que importa é dar a ilusão de uma certa realidade; é que o cenário desprenda uma atmosfera conforme o espírito da obra e, para se atingir esses fins psicológicos, muitas liberdades — e até deformações — são permitidas.

Assim, um cenário pode ser cómico, austero, irónico dramático e, no entanto, situar a acção antes mesmo dela ter começado a agir sobre o auditório. É, pois, na realidade da obra e não na da vida que deve basear-se o decorador. A realidade de uma obra é sempre uma transposição.

B — *Problemas plásticos*

O Teatro põe ao pintor um certo número de problemas plásticos muito diferentes daqueles a que está habituado na pintura. Na aparência, a maqueta de um cenário pode não ser muito diferente de um quadro, e no entanto não tem nada que ver uma coisa com a outra.

Um *quadro* é um espaço a duas dimensões sobre o qual se sugere uma terceira: a profundidade. Essa superfície é iluminada, com a mesma luz, em todos os pontos. O movimento está imobilizado. As cores, pela sua justaposição, criam vibrações e reagem umas em relação às outras, mas continuam sempre no lugar onde o artista as dispôs.

Um *cenário de Teatro* é exactamente o contrário; é um espaço que tem realmente três dimensões, do qual cada parte pode ser iluminada diferentemente, simultâneamente no tempo e no espaço; a cor é constantemente modificada, na

sua natureza e na sua intensidade, segundo a iluminação que recebe, na sua distribuição, segundo o movimento dos actores (5).

Estes diferentes problemas são, evidentemente, susceptíveis de ter várias soluções:

I — *Mobilar o espaço em todas as suas dimensões*

O facto de a cena ser um espaço a três dimensões exige que o artista encontre o meio de dar, a cada parte desse espaço, a sua importância em relação ao conjunto. Se há a preocupação de animar apenas a zona do tablado, o movimento deixará vazia a parte superior. Nas cenas vastas, é preciso usar de um artifício para as mobilar e até, se possível, transportar a acção para elas, a fim de suprimir essa zona morta.

A solução é, evidentemente, conceber uma ampla arquitectura que ocupe todo o volume cénico através do qual evoluem os actores. E essa arquitectura pode adquirir formas muito variadas.

a) *Cena em compartimentos*

A solução mais simples consiste em montar um praticável formando uma série de compartimentos, como se se apresentasse uma casa de vários andares de que se teria retirado a parede da fachada; solução elementar e muitas vezes pitoresca, mas que tem o inconveniente de dividir demasiado a acção, limitando-a à sala que interessa e deixando as outras vazias. Por outro lado, esta divisão é demasiado monótona e todos os cenários concebidos segundo esta fórmula

acabam por se parecer uns com os outros: com Pitoeff, *Les Ratés* de Lenormand e os *Criminels;* com Baty, *Cris des Coeurs* e *Crime et Chatiment* ou *Emily Bronte* provam pelas suas analogias a dificuldade de renovação, nesta fórmula. É um processo que Baty utilizou frequentemente pela facilidade que concede às mutações rápidas.

b) *Arquitecturas complexas*

Mais subtil, mais engenhosa é a solução que prefere uma construção mais complexa, uma rua de cidade, por exemplo, ou um caminho numa paisagem que se eleva para o fundo, multiplica os planos de representação e permite variar os movimentos e os agrupamentos dos actores, tais como o cenário de *La Paix,* no teatro do Atelier, posto em cena por Dullin, e numerosos cenários da Ópera.

c) *Arquitecturas abstractas*

Os russos procuraram o mesmo efeito, obedecendo ao mesmo desejo de repartir a acção por todo o espaço cénico, quando em 1925-30 inventaram o cenário arquitecturado, que preenche exactamente o mesmo papel do cenário precedentemente citado, mas não aceita nenhuma representação realista e se resume numa combinação de andaimes, escadas, estrados praticáveis, reduzindo a concepção da cenografia aos seus elementos construtivos, puros como um esquema, como uma abstracção, como a demonstração de um teorema de geometria; solução de austeridade intransigente que não quer mal-entendidos e pretende não se impor por seduções exteriores (6).

Mas talvez o Teatro, uma vez que quer operar no domínio do maravilhoso, tolere, de bom grado, uma disciplina menos austera.

d) *Escadarias*

Outra maneira de mobilar o espaço, muito frequentemente empregada, sobretudo por Gémier e, mais tarde, por Gaston Baty, é a grande escadaria que ocupa uma parte da cena, solução mais hábil do que poderia crer-se à primeira vista. Em *Lorenzaccio*, Gaston Baty provou como esta solução pode prestar-se a múltiplas combinações. A escadaria tem a vantagem de deixar todos os actores, mesmo colocados no meio de uma multidão, perfeitamente visíveis de todos os espectadores, donde não haver sempre necessidade de situar a acção principal no primeiro plano e poder dar-se a todos os planos o mesmo relevo, se for necessário.

e) *Plano inclinado ou vertical*

Todos estes dipositivos requerem, evidentemente, cenas bastante vastas, tanto para que se justifiquem como para que se desenvolvam normalmente e produzam o seu efeito. Em cenas pouco profundas, o problema não é o mesmo, pois quase não existe terceira dimensão. É preciso, uma vez mais, pensar em não deixar — se possível — uma grande zona morta na parte superior, o que aproxima as soluções das que se adaptam a um quadro, na pintura. Eis porque Matisse, quando fez a cenografia para *Le Roussignol* dos Bailados Russos, imaginou uma perspectiva em plano inclinado muito acentuado, quase vertical. A coreografia

era regulada com o mesmo espírito para se conservar na mesma linha. Esta experiência não era imposta pelas dimensões do palco, mas provava os curiosos efeitos que podem encontrar-se nesta ordem de ideias.

Por vezes, a ausência de profundidade leva a composições quase verticais, de que o «musi-hall» fornece frequentes exemplos, pela necessidade que tem de reunir em cena numerosas personagens num espaço extremamente restrito. Louis Jouvet, há alguns anos, deu um belo exemplo de composição vertical com a cena do barco no *Corsário*.

f) *Pirâmides*

Outra disposição ùtilmente empregada para remediar os inconvenientes das cenas pouco profundas é a composição em pirâmide, quer no cenário que permite multiplicar os planos de representação e os movimentos das personagens, sem confusão — por exemplo o cenário de *Prosper* para Baty — quer no agrupamento dos actores que permite pôr em cena numerosas personagens e dá grande importância ao que está no cimo — por exemplo, em *Um Inimigo das Leis*, para Pitoeff, na cena da reunião pública.

2 — *A cor em movimento*

Se o problema do espaço é o primeiro que se põe ao pintor, o da cor não é menos importante, não na cor em si, mas nas reacções que provocará ou sofrerá quando entrar em movimento porque, contràriamente ao que se passa num quadro, as concordâncias são contìnuamente modificadas pelos deslocamentos das suas personagens e dos seus figurinos.

É preciso considerar o comportamento deste tumulto multicolor diante de um fundo que, apesar de fixo, não comporta menos tonalidades múltiplas susceptíveis de ser modificadas pela luz.

Fernand Léger, em *Skating Ring* dos Bailados Suecos, adoptou a solução de não fazer um fundo multicolor senão na parte superior do cenário, formando a parte inferior um fundo uniforme diante do qual podiam evoluir os bailarinos, sem temer a confusão com o cenário.

Em *Shéhérazade*, pelo contrário, Bakst acumula cores, oferecendo um reflexo tal que era quase impossível distinguir um pormenor, sendo necessário aceitar a *féerie* no seu conjunto turbilhonante.

Haveria inúmeros exemplos a citar e a analisar, para situar o papel da cor e das múltiplas aplicações possíveis.

Entrar em pormenor nas possibilidades da cor, ultrapassaria desmesuradamente as possibilidades deste volume.

3 — *A ligação entre o cenário e o figurino*

Há um outro problema plástico próprio do Teatro que nos parece, pelo menos, tão importante: o que consiste em harmonizar o cenário com os figurinos não, desta vez, nas suas cores, mas na sua própria natureza. O cenário é um elemento fixo, o actor um elemento móvel. Opõem-se, portanto, inevitàvelmente um ao outro. Ora trata-se de encontrar um acordo entre estes dois contrários e reduzir ao mínimo a sua contradição. Muitos pintores encararam a questão e procuraram a maneira de realizar um cenário móvel, no qual se situavam as personagens em movimento. Picasso, que abordou, creio, todos os problemas, propôs, entre outras soluções, a de *Parade* para os Bailados Russos.

O espectáculo era enquadrado por dois «managers» cuja indumentária tinha um carácter de composição arquitectural, só permitindo ao actor um número de gestos limitado, impondo um ritmo sacudido, um figurino que se assemelhava a um fragmento de cenário em movimento e que servia de intermediário entre o cenário fixo e as personagens móveis vestidas normalmente. Era a transição necessária, suprimindo a solução de continuidade.

Fernand Léger na *Criação do Mundo* — Bailados Suecos — que foi, do ponto de vista plástico, uma das mais belas realizações teatrais, encontrara outra fórmula. A cortina abria sobre uma cena extremamente acumulada de elementos decorativos; pouco a pouco, esses elementos entravam em movimento, silhuetas animais muito maciças destacavam-se do conjunto, num ritmo lento a princípio, elevavam-se nuvens no céu, fragmentos de cenário afastavam-se para os bastidores, o ritmo acelerava, outros animais mais ágeis entravam em jogo, e o homem e a mulher surgiam, assim, a pouco e pouco, do caos em que toda a acção participava.

Sem forçar até esta unidade total, pode encarar-se indumentária que modifique o aspecto de uma cena e desempenhe, portanto, o papel da cenografia, como a que imaginou Georges Braque em *Les Facheux*, em que as bailarinas eram vestidas de saias curtas à frente e longas atrás, amarelas à frente, cinzentas atrás. Segundo agiam de frente ou de costas, todo o carácter da cena se transformava.

4 — *Ângulos de vista*

Enfim, o ângulo de vista segundo o qual o artista concebe o seu cenário provoca realizações muito diferentes, origina um estilo particular e, portanto, consequências estéticas e plásticas.

a) *Perspectiva axial e simétrica*

A concepção mais tradicional, a que há muito tempo era a única admitida, é a perspectiva italiana: a que constrói o cenário em torno de um eixo imaginário partindo do meio do proscénio para chegar ao meio do fundo, distribuindo, à direita e à esquerda, composições geralmente simétricas e que diminuem regularmente de altura para dar a impressão de afastamento. A própria construção dos nossos teatros se subordina a esta concepção, dividindo o palco numa série de planos paralelos à ribalta. É uma fórmula a que o século XIX quase renunciou mas que, nos nossos dias, encontrou várias oportunidades de se justificar com magníficos resultados, especialmente nos clássicos, com as perspectivas geométricas, de simetria bem definida: o cenário de Jean Hugo para *Phèdre*, o de Dornès para *Britanicus*, ambos na Comédie Française, são, nesta fórmula, realizações muito interessantes.

b) *Prespectiva desaxial*

Lembremo-nos de que foi no século XVIII, sob a influência de Servandoni e de Bibiena, que se começou a renunciar à perspectiva tradicional para construir cenários que se abriam, pelo contrário, em prespectivas laterais. No primeiro caso, todas as linhas da cenografia convergem para um ponto, na linha de horizonte, fixada teòricamente no meio do fundo do palco.

No segundo caso, ao contrário, o cenário abre-se como um leque, sendo o ponto central o olhar de um espectador situado no centro da orquestra e para o qual convergem todos os motivos do cenário. É o processo mais geralmente adop-

tado, sobretudo nas grandes encenações, particularmente na Ópera.

c) *Outras deformações*

Estas duas fórmulas são as que se empregam quase exclusivamente. Claro que é possível conceber outras, mas as experiências feitas nesta ordem de ideias são excepcionais e demasiado particulares para uma aplicação mais generalizada.

Por exemplo, nos Bailados da Argentina, um cenário representava uma vista tomada de cima para baixo, mergulhante, pitoresca e inesperada, mas que tinha o inconveniente de não poder harmonizar-se com os movimentos dos actores.

Em *Les Dames de bonne humeur* — Bailados Russos — Bakst imaginara um cenário deformado como se fosse visto numa bola de vidro, com as linhas verticais das casas transpostas em linhas curvas; as atitudes dos bailarinos podiam adaptar-se a essas directivas.

Em *Le Coq d'Or*, Gontcharova utilizou a perspectiva vertical das pinturas orientais.

Estes são apenas alguns exemplos citados ao acaso para mostrar a possibilidade de encontrar outras soluções, mas ao mesmo tempo para revelar as dificulddes para um uso corrente.

C — *Problemas técnicos*

Não pretendemos, neste ensaio, que é apenas um esboço, abordar todos os problemas técnicos da cena, mas apenas assinalar alguns entre os principais e ver, como nas questões

precedentes, as soluções que foram propostas pelos encenadores.

A — *Mudar ràpidamente o lugar de acção*

O que em primeiro lugar se apresenta ao espírito, certamente, o mais importante, é o que se põe pela necessidade de fazer suceder ràpidamente cenas que se passam em lugares diferentes.

A Idade Média e a Renascença tinham adoptado o cenário simultâneo e uma certa esquematização da decoração. As mansões do Teatro medieval preenchiam esta condição, mas exigiam um espaço cénico muito extenso e só podiam edificar-se em cenas muito vastas.

Quando o Teatro se encerrou numa sala, o cenário de inscrições do teatro Isabelino, depois o cenário simultâneo de Laurent Mahelot, no hotel de Bourgogne, propuseram uma fórmula nova. A partir do século XVII, esta concepção não corresponde já à necessidade de lógica do tempo, ao caminho para um certo realismo. Foi para se aproximar de uma verosimilhança aceitável que a unidade do lugar se introduziu nas regras teatrais.

Dois séculos mais tarde, o romantismo, com o seu regresso a atitudes menos estáticas, com a necessidade de se exprimir por um movimento mais apaixonado, experimenta a necessidade de impor a regra das três unidades e Musset não resiste ao desejo de escrever um Teatro menos limitado pelos espartilhos do lugar.

No entanto, nem os hábitos, nem os meios técnicos de que então se dispunha permitiram representar as suas obras e o seu Teatro foi, muito tempo, escrito e lido, antes de ser Teatro representado.

Não nos interessando, aqui, um trabalho de historiador, não insistiremos nas diferentes tentativas feitas durante o século XIX para modificar a própria estrutura da apresentação cénica. Bruscamente, a aparição do cinema e o seu êxito fulgurante fizeram sentir à evidência a necessidade de obter um ritmo rápido nas numerosas mutações. Se não foi o único móbil que orientou a acção dramática para uma nova divisão do tempo e do espaço, foi certamente um dos factores essenciais e o exemplo mais imperativo.

1 — *Mudanças pela maquinaria*

Os encenadores pensaram, antes de tudo, obter o resultado desejado utilizando os progressos conseguidos pela mecânica. Foram numerosos os projectos com vista a construir um teatro ideal, dotado de maquinaria complicada, de palcos giratórios, ascensores, que ofereceriam todas as facilidades.

a) *Palcos móveis e ascensores*

A realização mais completa é a construção do teatro Pigalle com o seu triplo andar de tablados montados sobre ascensores, equipados sobre carris e que podem ser escamoteados em alguns segundos para a direita ou para a esquerda, para cima ou para baixo da cena. Os resultados obtidos foram, aliás, bastante desconcertantes, porque os melhores espectáculos que se viram nesse palco, depois da sua criação, foram, justamente, aqueles em que não foi necessário recorrer às facilidades postas à sua disposição. É que, sem dúvida, essas facilidades, em lugar de serem um estímulo para o

espírito criador, suprimem qualquer esforço de imaginação, enquanto que as dificuldades são muitas vezes um ponto de partida para se encontrar soluções engenhosas.

b) *Palcos giratórios*

Muito mais eficazes foram as experiências com palcos giratórios. Max Reinhardt, entre outros, apontou êsse caminho, cerca de 1900, com a encenação do *Fausto*, para a qual construiu sobre o tablado um bairro inteiro, no qual evoluíam os actores e que, segundo a acção, se apresentava aos espectadores de diferentes ângulos, como uma composição extremamente variada.

O mesmo princípio foi adoptado por Georges Mouveau para *L'Illustre Fregona*, na Ópera.

Uma concepção análoga adoptou Gaston Baty no *Prosper*, mas acrescentando, por uma composição piramidal, maior número de planos de representação. Com a apresentação de Marie Laurencin para *A Quoi Rêvent les Jeunes Filles*, na Comédie Française, estamos ainda perante uma utilização de palco giratório, mais simplesmente definido em sectores regulares, sem outra complicação de implantação.

A vantagem da cena giratória sobre a cena de ascensor é que não exige uma transformação radical dos velhos teatros. De facto, depois que se substituiu o estrado inclinado pelo estrado horizontal, é quase sempre possível adaptar numa cena normal um grande estrado redondo, girando em torno de um eixo central, enquanto que a construção de um ascensor exige uma transformação completa e despesas de adaptação muito elevadas. Esta fórmula tem, todavia, o inconveniente de não permitir a utilização senão de uma parte restrita da cena, suprimindo aproximadamente metade da profundidade.

c) *Mutações à vista*

Mais simples ainda e bastante tradicionais são os cenários móveis, utilizados segundo as concepções mais clássicas das mutações à vista. O seu uso já se espalhara nas grandes encenações do século XVIII, bem como nas *féeries* do Chatelet. Uma parte do cenário é escamoteada diante dos espectadores para dar lugar a outros elementos; os elementos deslizam para os bastidores ou «voam» para o urdimento, para se substituir um palácio por uma floresta. O público que vai ao teatro com a ideia inconsciente de aceitar uma convenção, não se surpreende e temos disso uma prova recente, quando Jean-Louis Barrault a utiliza, para *António e Cleópatra*, na Comédie Française, como Dullin para o *Rei Lear*, no Sarah Bernhardt. Esta fórmula, se tem o inconveniente de revelar o artifício do cenário, oferece, no entanto, a vantagem de não interromper a acção, de não deixar instalar-se um tempo morto entre duas cenas e dispersar a emoção.

d) *Telão de fundo em movimento*

Um outro processo de mostrar o deslocamento da acção e exclusivamente reservado às cenas em que deve ver-se as personagens deslocar-se para irem de um lugar para outro consiste em combinar a mutação à vista das decorações laterais com o desdobramento de um telão de fundo que segue, em sentido inverso, a marcha dos actores e faz com que se sucedam as paisagens segundo as necessidades do tema, fórmula muito raramente utilizada porque exige o emprego de um duplo cabrestante vertical e vastas composições sobre telões de fundo, muito grandes, enrolando-se e desenrolando-se nos cabrestantes. Alguns encenadores recorreram ao

processo para a marcha do Graal no *Parsifal*, no cenário de E. Misimas, na Ópera.

Louis Jouvet inventou uma solução infinitamente mais engenhosa e mais simples para o primeiro acto do *Knock*. Para mostrar no fundo do cenário a paisagem em movimento, durante a marcha do automóvel, paineis de madeira, tendo os contornos ondulados, como uma cadeia de montanhas, passavam uns pela frente dos outros, numa estilização um tanto sumária, mas muito aceitável e até sedutora pela sua engenhosidade um pouco irónica.

2 — *Mutações pela iluminação*

Os meios de mudar de lugar, que acabamos de citar, empregam todos os processos mecânicos e, em certa medida, não são sensìvelmente diferentes do que deviam ter sido nos séculos precedentes. Há hoje, no Teatro, outra colaboração que, essa sim, está bem ligada à nossa época: as facilidades dadas pela iluminação. Só puderam ser eficazes graças à luz eléctrica, e foi o «music-hall» que começou a utilizá-la com mais frequência, nem sempre com um gosto infalível, mas obtendo sempre óptimos efeitos de surpresa.

a) *Projectores de cores*

Há, antes de tudo, o emprego das projecções de cores. Graças a estas pode transformar-se completamente o aspecto de um cenário. Por exemplo, consideremos um telão de fundo representando um interior numa paisagem em que dominam os azuis e os vermelhos. No mesmo telão, sobrepõe-se um outro tema em que dominam os amarelos e os

alaranjados. Se se iluminar esse quadro com uma luz amarela, o tema em amarelo desaparecerá completamente e o laranja ficará quase invisível, enquanto os azuis se tornarão verdes ou quase negros. O mesmo quadro, sob iluminação vermelha, verá desaparecer a composição vermelha e acentuar-se a do amarelo e do laranja.

O Teatro raras vezes recorreu a esta transformação, salvo num belo efeito de Donogi, no teatro Pigalle, para Louis Jouvet.

b) *A luz negra*

Mais recentemente, apareceram os efeitos de luz negra sobre cenários e figurinos decorados com pinturas que se tornam luminosas na obscuridade, com tons muito diferentes do que têm na luz branca. Efeitos mais fáceis do que belos, que o Teatro não usa vulgarmente.

3 — *Cenários simultâneos*

A fórmula do cenário simultâneo é, entre todas, a que melhor resulta, a que é sempre teatral e se presta a uma grande variedade de expressão. Também neste caso se utilizam vários sistemas, válidos segundo a obra representda.

a) *Cena dividida verticalmente em compartimentos*

Num capítulo precedente e com outro pretexto, já falámos das vastas construções cénicas que dividem a cena em vários compartimentos, como o foi caso de *Les Ratés*, para

Pitoeff, ou *Les Criminels;* construção que permite passar instantâneamente de um lugar para outro sem interrupção alguma.

Foi um pouco esta ideia aperfeiçoada que Baty adoptou para as encenações de *Madame Bovary*, de *Crime et Chatiment* e da maioria dos seus outros espectáculos.

b) *Dentro-Fora*

Certas obras fazem com que se sucedam as cenas onde a acção se desenrola tanto no interior duma casa, como fora, e exigem um encadeamento bastante rápido dessa alternância.

Painéis giratórios: Emile Bertin imaginou, para *L'Amour Peintre*, na Ópera Cómica, um elemento cenográfico giratório em torno de um eixo fixo, ao fundo. Sob o seu primeiro aspecto, o cenário representava, pois, um jardim, com a fachada da casa; depois, esta fachada, girando em torno do eixo, passava da direita para a esquerda, e a outra face representava o interior da mesma casa. É uma fórmula quase análoga, mas mais complexa, à que Christian Bérard propôs para a encenação de *L'Ecole des Femmes*, para Jouvet. É também a que Jean-Louis Barrault adoptou para certos quadros de *Numance*, permitindo-lhe passar sucessivamente do interior para o exterior das fortificações da cidade. Este processo, na aparência muito simples, é o mais engenhoso e, provàvelmente, o mais teatral, porque não retarda a acção e permanece nos limites da ficção mais fàcilmente aceitável pelo público.

Cenário aberto: Gaston Baty tentou melhorar a fórmula e diminuir os artifícios que comporta, deixando subsistir a fachada da casa, mas pintada sobre um tecido trans-

parente, que se torna mais visível quando se iluminam as cenas interiores. Foi o caso de *Cris des Coeurs* no teatro Montparnasse.

CENÁRIO TRANSPARENTE: Jean Hugo, em *Olivier chez les Nègres*, na Comédie des Champs-Elysées, propôs uma outra solução: no cenário representativo da paisagem, ergueu uma casa, reduzida apenas a uma ligeira armadura desenhando o contorno das salas, das portas, das janelas; assim, a acção podia passar de um lugar para outro sem nenhuma transformação do cenário.

c) *Cenário simultâneo totalmente visível*

A concepção do cenário dividido em compartimentos, de que falámos atrás, tem o inconveniente de engendrar geralmente uma certa monotonia. Mais sedutora é a concepção do cenário simultâneo visível na totalidade e que, na sua fórmula moderna, é, de facto, uma repetição do cenário do século XVII, de que a obra de Laurent Mahelot fornece alguns exemplos muito característicos. *La Faim*, de Knut Hamsun, apresentada por Jean-Louis Barrault, antes da guerra, era um excelente exemplo desta composição complexa. A última encenação de Dullin para *L'Avare* é outro, com a egenhosa combinação que mostra ao mesmo tempo a rua, o jardim e o interior da casa e permite seguir a acção que passa de um lugar para outro. Este excelente arranjo dá, muitas vezes, ao texto o máximo de sentido e facilita os jogos de cena que introduzem mais vida, mais verosimilhança, equilibrando tempos de repouso, de silêncio, entre os diferentes quadros, sem interromper efectivamente a acção, sem amolecer a atenção do espectador.

É ainda a encenação inevitável para obras como *Maitre Patelin* em que as personagens se dirigem constantemente a lugares diferentes.

Se Baty se mostrou geralmente favorável à cena dividida em compartimentos, Dullin foi sempre mais favorável ao cenário simultâneo. Este encontra-se constantemente nas suas melhores criações, quer se trate de *Volpone* ou de *La Paix*.

d) *Zonas de acção sugeridas pela representação*

Por vezes, até, e especialmente em Dullin, a significação do lugar não é especìficamente designada pelo cenário, mas pela representação dos actores. A encenação de *Tsar Lénine* era, deste ponto de vista, uma realização notável. Cada grupo de personagens evoluía numa zona bem determinada e só se introduzia na dos outros grupos quando a acção o exigia. É verdade que o texto se prestava a essa distribuição, poder-se-ia quase dizer classificação, representando as personagens simbólicas o seu drama de maneira quase independente da que animava as personagens realistas. Ora, o conjunto da cenografia parecia ter uma unidade total, mas depressa nos apercebíamos de que pela cor, pela iluminação e por muitos pormenores, era composto de zonas que situavam os diferentes episódios da obra.

e) *Zonas de acção isoladas pela luz*

Há ainda outro meio de isolar e precisar zonas de acção, aquele que dá sucessivamente a cada uma delas o seu relevo e a sua intensidade pela iluminação, seja pela luz normal da ribalta e gambiarras, seja pela luz dos projectores. Estes,

na sua brutalidade, na maneira que têm de isolar completamente um quadro, deixando todo o resto da cena na sombra opaca, lembram muito os efeitos do cinema. Dullin e Pitoeff souberam utilizar admiràvelmente a violência e os contrastes que eles criam, os efeitos de negro e branco resultantes destas luzes cruas.

B — *Modificar as proporções da cena*

Outro problema que parece ter preocupado particularmente os encenadores é o de escapar às dimensões e sobretudo às proporções, quase sempre as mesmas, da cena (isto é, um rectângulo colocado no sentido da largura), situando-se a acção sempre no meio do palco, de cuja monotonia se pretende fugir.

1) *Cenas em altura*

O emprego do ciclorama, de que falaremos mais adiante, permitiu desenvolver a cena no seu máximo de altura e modificar muito sensìvelmente a arquitectura do cenário. Certas encenações de Gordon Craig indicam esta tendência para o rectângulo, já não em largura, mas em altura. Os quadros assim compostos ganham uma grandeza, uma audácia, que os dispostos em largura não conseguem, esmagados pela sua forma. Jouvet compreendeu-o perfeitamente nos dois quadros de *La Folle de Chaillot*, e Pitoeff obteve alguns bons resultados em espectáculos no Teatro des Mathurins, especialmente numa cena de *Um Inimigo do Povo*.

Gaston Baty também sentiu a necessidade desta construção em altura. Realizou-a de maneira muito acentuada

em certos quadros de *Crime et Chatiment* — cenas de escadaria — em que se preocupa apenas em diminuir a largura da cena para obter uma estreita faixa vertical, no meio do palco.

2) *Cenas em largura*

Noutros casos viu-se, pelo contrário, a acentuação da cena em largura, no seu máximo de desenvolvimento, pelo alargamento das partes laterais. Estas disposições não convêm às cenas de rua. Baty mostrou, assim, com justa razão um cais de gare em *Les Ratés*.

3) *Variações num mesmo espectáculo*

De todos os encenadores franceses, é certamente Baty o que se mostra mais preocupado com tais investigações. Muitas vezes deu provas disso no mesmo espectáculo, encontrando para cada quadro medidas e disposições de extrema variedade, passando bruscamente da cena em largura para a cena em altura, fazendo circular o drama do proscénio ao plano mais recuado, dos quartos íntimos aos vastos panoramas. Todo o espaço cénico é, assim, animado sucessivamente e a surpresa é constantemente renovada.

A apresentação de *Madame Bovary* ou de *Crime et Chatiment* e mais recentemente a de *Lorenzaccio* foram, deste ponto de vista, realizações cuja perfeição não se discute.

4) *Atravancamento do palco*

Algumas vezes, certos encenadores não hesitaram em atravancar voluntàriamente o palco com construções impor-

tantes para lhe modificar completamente a estrutura. Uma das melhores realizações nesta ordem de ideias é o cenário de Wakhevitch para o primeiro acto do *Barbeiro de Sevilha*, montado por Louis Ducreux, em Lyon, durante a guerra. *Les Fourberies de Scapin* apresentadas pelo mesmo encenador e o mesmo decorador, comportavam também importantes construções, que ofereciam aos actores numerosos planos de representação.

Enfim, o cenário de *Prosper* para Baty é de análoga concepção.

C — *Exprimir e sugerir*

O papel da encenação é, evidentemente, dotar um texto de uma vida mais física, isto é, juntar às palavras, por meios visuais, uma realidade material que sugere ou exprime a vida interior das personagens ou, mais ainda, o conteúdo espiritual da obra.

É evidente que os temas que devem encontrar no Teatro a sua transposição para a realidade cénica são inumeráveis. Mas não é menos certo que para cada um desses temas os meios de expressão continuam bastante limitados e qualquer encenador encontra neles oportunidade de afirmar a sua personalidade num estilo que lhe é próprio. Só examinaremos aqui, a título indicativo, um número muito restrito desses temas.

1) *A multidão*

A representação da multidão, a sua colocação e o seu movimento é um dos assuntos que melhor caracteriza as tendências de um encenador. Cada qual os traduz à sua maneira e, por vezes, por meios completamente opostos.

a) *Ordem e simetria*

Uns, por exemplo, agrupam a sua multidão com um cuidado de ordem que lembra as composições dos grandes pintores clássicos. Talvez se inspirem nos quadros de Poussin ou de David. Gémier adoptou este método. Em muitos casos pedia aos seus actores que fizessem todos o mesmo gesto ao mesmo tempo, compondo, assim, movimentos de conjunto de grande amplitude, indo mesmo ao ponto de empregar como figurantes grupos de atletas habituados a trabalhar dessa maneira. Lembremo-nos, a propósito, da majestade do espectáculo que ele montou no Cirque d'Hiver para *Édipo Rei* de Saint Georges de Bouhélier. Mesmo quando realizava conjuntos mais complexos e mais variados, sentia-se um encadeamento entre os movimentos de cada figurante e a precisão exigida de cada um deles.

Os teatros oficiais têm uma certa predilecção por esta interpretação da multidão, pelos movimentos colectivos bem ordenados. Pensemos nas encenações da Ópera e sobretudo na recente representação de *Esther*, na Comédie Française (7).

b) *Desordem voluntária. — Movimentos pessoais*

Ao contrário das de Gémier, as encenações de Dullin deixam a cada intérprete a sua individualidade. É numa maneira de desordem, num movimento em que cada indivíduo traz a sua improvisação, o seu máximo pessoal, que Dullin encontra o carácter da multidão. Isto não quer dizer que essa desordem não seja organizada; mas tratando cada elemento independentemente, dá-lhe maior relevo, maior dinamismo, uma expressão mais humana, enquanto que Gémier tende antes para um estilo chamado nobre.

c) *Muitos actores*

A fórmula de Gémier exige, pelo facto das limitações impostas, um número de actores extremamente importante para que os movimentos de conjunto atinjam a majestade requerida. Gémier, aliás, sempre foi partidário dos movimentos de massa. Tentou criar espectáculos de ar livre em que utilizou multidão verdadeira para obter uma expressão dramática anónima e colectiva de grande poder.

Também Copeau, nas grandes manifestações populares, utiliza esta simetria e este ritmo de gestos. Nem podia ser doutra maneira. O ar livre concede pouca importância aos gestos individuais, limita-lhes o alcance e só valoriza os movimentos de massa. Os gestos individuais reduzidos a si próprios levam à confusão e não à imagem da vida.

d) *Poucos actores*

A concepção de Dullin, por mais expressiva e variada que seja, não conviria certamente aos espectáculos de ar livre; mas nas dimensões restritas de um palco, continua a ser das mais válidas. Não só restitui a cada indivíduo a sua importância e o sentimento da sua responsabilidade, como tem o mérito de empregar um número de actores muito mais restrito, produzindo no público um efeito mais directo, mais vivo.

Quando não se trata de uma multidão em movimento, é tradicional só mostrar alguns actores à entrada para os bastidores. Exige-se do espectador que suponha tratar-se dos primeiros elementos de uma multidão. Só as grandes cenas oficiais, Ópera, Ópera-Cómica e Comédie Française podem permitir-se abundantes e sumptuosas figurações.

2) *O Espaço. — O vazio*

Certas obras pedem a representação em cena de um mundo muito particular, à maneira de uma abstracção. Elementos isolados mergulham numa atmosfera excepcional, num vazio irreal, particularmente difícil de realizar num palco, que é um mundo rigorosamente determinado e limitado. Trata-se, neste caso, de anular esses limites, de fazer esquecer o quadro de cena e o próprio cenário. Viu-se Dullin resolver esse problema pelo emprego de uma série de enquadramentos de cena azul-céu, de grandeza decrescente à medida que se afastam para o fundo, sem qualquer ornamento decorativo e que parecem desenhar uma perspectiva celeste no nada do infinito.

Baty, por sua vez, conseguiu criar um mundo abstracto por projecções verticais caindo sobre um motivo central e deixando todo o resto de cena numa penumbra transparente e imprecisa onde não vive qualquer forma, mundo desencarnado onde o único elemento vital é reduzido ao essencial no meio de um espaço não definido.

É certo que o uso cada vez mais vulgarizado do ciclorama dá extraordinária aeração à cena, suprimindo os elementos decorativos com os quais, outrora, se dissimulava o urdimento. Assim se facilita grandemente a criação de tais atmosferas.

3) *O longínquo*

A representação do longínquo é um problema bastante diferente do do espaço e do vazio. É que o longínquo só existe em função da realidade dos primeiros planos e da grande distância que parece separar os elementos do proscénio dos últimos planos.

a) *Sugestão das perspectivas*

Também aqui o ciclorama desempenha um papel importante. Permitiu a supressão das perspectivas. Mas o ciclorama cria um espaço neutro, anónimo, valorizado; tem, todavia, de ser, por um lado, animado pela luz e, por outro, pelo cenário. Podem bastar primeiros planos importantes, nìtidamente separados do fundo e que se destacam com relevo se houver solução de continuidade, recuando para isso o ciclorama para horizontes de que se mede mal a distância. É ainda necessário neste caso manter uma zona vazia entre o cenário pròpriamente dito e o ciclorama e projectar sobre este último uma luz muito mais intensa do que sobre os elementos cenográficos do primeiro plano.

b) *Perspectivas de fuga acusadas*

Esta solução não é, aliás, unânimemente adoptada hoje, e muitos decoradores preferem, pelo contrário, voltar às concepções decorativas dos séculos XVII e XVIII, com as perspectivas de fuga muito acusadas, as arquitecturas decrescentes na sua fuga para o horizonte. O cenário de Jean Hugo para *Phèdre*, o de Dornés para *Britannicus*, ambos na Comédie Française, são bons exemplos cujo êxito justifica o emprego.

4) *O mistério*

A sugestão do mistério no Teatro continua a ser um dos factores mais poderosos sobre o público. Obtém-se, geralmente, por meios extremamente simples, até um pouco

pueris, mas cuja eficiência é certa, utilizando todos os elementos do espectáculo. Antes de tudo, pelo vazio: uma cena vazia onde nada se passa, em que até o tempo parece esperar é sempre extremamente impressionante.

Este vazio pode até existir quando vários actores estão em cena. A sua imobilidade acentua mais a inércia do momento, e o silêncio atento da sala.

Por sua vez, também os efeitos de luz têm muita importância. Os jogos ou os contrastes de sombras em oposição produzem mais efeito do que os artifícios decorativos e não perturbam o silêncio nem os segredos dos pressentimentos.

Enfim, nesta atmosfera tensa de inquietação, o movimento silencioso de uma porta que se abre basta para elevar ao máximo o sentimento de angústia.

Por mais artificiais e exteriores que sejam tais processos, não podem ser excluídos de certas obras. Os melhores encenadores não os rejeitam quando são necessários ou, adaptando-os, permitem um estilo que sugere uma grandeza que ultrapassa o valor anedótico. A aparição da Mãe em *Para cada Um Sua Verdade*, no teatro do Atelier, prova que Dullin sabia aproveitar esse poder do «suspense», do silêncio e do mistério. Mas, sem dúvida, o máximo neste género obteve-o Pitoeff nas *Seis Personagens à Procura de Um Autor*, quando o ascensor do fundo de cena da Comédie des Champs-Elysées transporta, numa luz glauca, os patéticos fantoches que vão representar a sua vida no drama de Pirandello.

NOTAS

1 — *Evidentemente que podem, mas sem esquecer que o primeiro dever do pintor é adaptar-se à concepção geral do encenador e o cenário, sem ser impessoal, é sempre um instrumento posto ao serviço da encenação. Mas, como veremos mais adiante, nesta antologia, a decoração teatral tende a evadir-se do pintor, para adoptar uma especialização profunda exigida pelos novos materiais postos à disposição da cenografia.*

2 — *Esclarece Cogniat, noutra obra* (Os Decoradores de Teatro) *que não estava ainda longe o tempo em que, nos palcos mais prestigiosos, para representar os clássicos, cada actor aparecia em cena com uma indumentária da sua escolha, sem nenhuma preocupação de* ligar, *de se harmonizar com a das outras personagens e com o próprio cenário. Mas, não há dúvida de que a composição dos cenários também não obedecia a leis muito rigorosas. Implantavam-se cenários que tinham as origens mais diversas, nas próprias cenas oficiais. Não nos admiremos, porém, porque isso ainda hoje é prática corrente nos nossos palcos, incluindo o do Teatro Nacional de D. Maria II.*

3 — *Hugo fazia jogar, nas decorações de veludo negro, personagens vestidas de «maillots» também negros, guarnecidos apenas de orlas de cor, como uma pincelada de guache, transformando, assim, os actores em silhuetas preciosas.*

4 — *Marie Vitton vestiu todos os actores de* Calígula *das mesmas cores para dar ao conjunto a unidade de tom de um fresco antigo, só reservando muito parcimoniosamente as outras cores para os papéis principais, evidenciando-os, com este simples artifício, à atenção do espectador.*

5 — *É evidente, pois, que nenhum estilo de pintura pode servir o Teatro. A pintura nega a essência do Teatro (é muito importante o conhecimento de Appia sobre o assunto), nega a dimensão do espaço dramático, quer ela se situe no sistema do cubo quer no da esfera ou em ambos simultâneamente. Quando Cogniat se refere ao «cenário fechado ou concêntrico», que compreende um espaço dramático sobre um estrado, no meio do palco, envolvido por uma zona neutra (cortinas ou ciclorama), introduz o sistema cúbico no da esfera, este contendo aquele, porque nada impede que a imaginação do espectador funcione como a que Cogniat refere a respeito do «cenário aberto ou excêntrico». Aliás, o prolongamento, no tempo e no lugar, é sempre inevitável.*

6 — *Construtivismo de Meyerhold.*

7 — *No domínio da marcação das multidões em cena, opõem-se duas concepções, uma defendida intransigentemente por Gordon Craig, segundo a qual se trata de um «conjunto» com a mesma* fisionomia; *a outra, teve em Stanislavsky o seu mais eminente representante: a da individualização dos figurantes. O encenador russo, como salientamos numa das notas a «Da Arte do Teatro», de Craig, pretendia que uma cena de multidão não é uma figuração, mas um grupo de personagens activas individualizadas.*

O construtivismo espacial na cena

I. Aksenov

Os projectos das futuras construções práticas que cobriam as paredes da União dos Artistas pareceram a Meyerhold perfeitamente realizáveis no quadro de um espectáculo cujo objectivo não seria estético mas utilitário, isto é, contrário à tradição de esteticismo geralmente admitida; poderia assim, julgava ele, realizar o seu velho sonho de criar um espectáculo extrateatral que decorresse não importa onde, salvo na caixa cénica: numa praça pública, na fundição de uma fábrica metalúrgica ou na ponte de um navio. As circunstâncias exteriores favoreciam extraordinàriamente estas ideias: não dispondo de teatro no momento, Meyerhold entregava-se ao problema de um espectáculo extrateatral.

No prosseguimento da troca de pontos de vista assim provocado, Meyerhold, cuja actividade estava limitada aos «Ateliers superiores de encenação», convocou L. Popova, uma das expositoras, e encarregou-a de elaborar um programa de formas materiais a conferir a um espectáculo. Ela expôs e defendeu, para futuro, as disciplinas espaciais em todas as consultas dos *Ateliers* em que se debatessem os problemas da forma do novo espectáculo.

Foi assim que, desde o seu aparecimento, o construtivismo teve a possibilidade de passar às realizações práticas, oportunidade que só raramente acontece a uma escola artística cuja existência se conta por semanas.

Primeira fase: «Le Cocu Magnifique».

Os *Ateliers* de encenação transformaram-se ràpidamente em *ateliers* teatrais, e a realização prática das teorias permitiu aos estudantes, desde o começo de 1922, encarar a produção de um espectáculo. Começou-se a leitura da peça: *Le Cocu Magnifique*, de Crommelynck, e a questão da sua forma cénica pôs-se imperiosamente (...).

O espectáculo realizado trouxe uma primeira solução prática aos problemas postos pelo construtivismo.

O princípio fundamental desse espectáculo, mantido a seguir em todas as encenações com esta tendência, era não recorrer ao urdimento e, em geral, aos cenários suspensos: supunha-se que o espectáculo decorria fora da caixa de cena. A necessidade de apoiar todas as partes do dispositivo no solo quadrava perfeitamente com as teses teóricas do construtivismo.

A antiga técnica teatral utilizava combinações de diversas «armações», geralmente camufladas com telas pintadas; oferecia, portanto, este precedente: combinação de elementos de construção «standard». Rejeitando a «decoração do palco», o construtivismo punha a armação a nu: construía um dispositivo com diversos elementos, modificando as dimensões e as formas em função das suas necessidades, isto é, em função da concepção de conjunto da encenação. Certos elementos do dispositivo do *Cocu* formaram uma combinação que, depois, seria invariàvelmente retomada em todas as encenações construtivistas.

Assim, viram-se materializados os seguintes princípios:

1.º Construção linear a três dimensões;

2.º Ritmo visual, determinado por efeitos cuja natureza não era nem pictural nem em relevo;

3.º Inclusão no dispositivo ùnicamente de partes construtivas «activas», necessárias ao trabalho do actor.

A fim de verificar os resultados obtidos, experimentou-se acrescentar-lhe um elemento de tempo real, para substituir o antigo acompanhamento musical. Esta nova medida era introduzida por meio de rodas que giravam durante a acção. O facto de se pintar essas rodas em diferentes cores ajudava a apreender a variedade dos movimentos rotativos do fundo kinésico (*).

Composto exclusivamente de elementos activos, este dispositivo opunha-se, no seu princípio, ao «cenário». Desde logo, exigia que se mudasse a concepção da indumentária. Esta deveria servir o trabalho cénico. Assim nasceu a fórmula do «vestuário de trabalho do actor» *(prozodejda)*: uma calça e uma camisola operária que se completava, segundo o emprego do papel, com diversos acessórios. Esta indumentária de trabalho poderia servir tanto a um papel de general como ao de um tanoeiro.

Os realizadores não viam nesta encenação construtivista senão um primeiro passo: esperavam chegar, mais tarde, a um espectáculo inteiramente extrateatral; abolição da cena, do cenário e do figurino que teria por consequência o desaparecimento do actor e da peça; a representação daria lugar a uma interpretação livre de operários que, para se descontraírem, consagrariam uma parte do seu tempo livre a um jogo teatral improvisado, até mesmo no próprio local de trabalho e segundo um argumento inventado por eles próprios.

(*) A ideia da construção, maquina-instrumento do *Cocu Magnifique,* foi sugerida a Popova por Meyerhold, que propôs tomar como ponto de partida um moinho de vento, pois que os heróis da peça habitam um velho moinho. *(N. do A.)*

É que se tratava, para os construtivistas, de não reatar o ideal estético pré-revolucionário de movimentos frouxos e harmoniosos (linhas *decorativas* da pintura teatral e dos gestos dos actores) acompanhados duma recitação langorosa e outros traços de idealização da ociosidade e do parasitismo. Era necessário impelir o espectáculo para uma nova via: revelar a estética do *processus* do trabalho, base do complemento racional dos gestos de esforço.

Tais eram os princípios postos em prática em *Le Cocu Magnifique*. É o Teatro que permite ao construtivismo revelar-se com brio numa vasta escala (...).

O dispositivo elaborado por Popova, bastante grande e complicado, foi inteiramente utilizado nas diferentes partes da representação. Revelou-se que o podia utilizar como quem utiliza um chapéu ou um leque. No entanto, não se pode utilizar o seu conjunto senão nas cenas de massa ou nos raros pontos culminantes da acção; no resto do tempo, os actores *representavam* com os diferentes componentes do dispositivo: um banco, uma porta, uma janela, uma escada, um declive, um montante ou um suporte, partes dessa máquina-instrumento.

Foi tratando estes pormenores como objectos destinados à representação que os construtivistas verificaram que este jogo era possível e podia favorecer efeitos cénicos, pois cada um destes pormenores contribuía para o êxito de um «gag»: subir, cair, desaparecer de repente, etc. Era sempre possível, graças ao dispositivo «standard» nas diferentes adaptações. No entanto, isto multiplicava as «armações» de diversas formas, enquanto o construtivismo aspirava a um «standard» único. Para ser consequente, a teoria deveria ter rejeitado a reunião de elementos, muitas vezes díspares, encarregados de preencher funções cénicas permitindo ao actor *representar* (1).

Segunda fase: «La Mort de Tarelkine».

Para resolver este problema, procedeu-se, portanto, inversamente: em lugar de reunir diversas «armações», instrumentos de representação, fez-se um desmembramento a partir do dispositivo geral: dividiu-se em pormenores e dispuseram-se estes segundo os lugares de representação dos actores. Estes pormenores eram unificados não materialmente mas estilisticamente: eram da mesma cor e representavam grades de madeira indênticas, que serviam para provocar quedas, desaparições, rotações, lançamentos ao ar, etc.

Os pormenores revestiam o aspecto de objectos quotidianos: uma mesa, uma cadeira, um tamborete, etc. Assim, todos os traços de decoração eram apagados e desaparecia o último vestígio do teatro. Um espectáculo deste género podia decorrer onde quer que fosse, salvo num teatro ou num palco.

A indumentária era tratada segundo os mesmos princípios. Não exaltando mais a profissão de actor, a ordem industrial mas a ordem estética, a noção de vestuário de trabalho *(prozodejda)* foi declarada não construtivista. Mantendo embora o princípio da standardização das suas diferentes partes, o novo vestuário deveria corresponder às funções precisas de tal papel, de maneira a pôr melhor em evidência a mímica do actor. Assim, tornava-se possível individualizar o vestuário de trabalho único. V. Stepanova, pintor-construtor de *La Mort de Tarelkine*, sentiu que era cometer uma certa infidelidade ao princípio de um colectivismo sublinhado; introduziu uma correcção: as manchas que formavam o novo vestuário cénico foram dispostas de maneira que, nos agrupamentos, todas as figuras se confundissem numa massa não diferenciada pela vista do espectador.

Ao mesmo tempo que a noção do dispositivo e da indumentária de trabalho únicos se desagregava, desenvolviase-largamente a representação com os pequenos objectos; era necessário evitar que fizessem de «acessórios de teatro».

A fim de prevenir o perigo de estreiteza com que estes processos ameaçavam o espectáculo, pretendeu-se que o estilo de representação dos actores fosse monumental, assim como a composição dos jogos de cena. Ora, as particularidades ópticas dos vestuários de trabalho, que acabamos de mencionar, tornavam essa tarefa mais árdua ainda.

Este difícil espectáculo encontrou da parte do público uma resistência encarniçada e suscitou na crítica discussões veementes. Apesar de *La Mort de Tarelkine* ser representada num teatro, é certo que a sua representação não podia esgotar as possibilidades oferecidas por esse espectáculo. Só uma vez se conseguiu montá-lo fora de um palco (em Kharkov, no Verão de 1923).

Esta segunda encenação construtivista de Meyerhold serviu de ponto de partida para novas investigações sobre o construtivismo no Teatro. Procurou-se, em particular, suprimir o carácter teatral específico dos acessórios.

Descobriu-se que, levado para a cena e utilizado ùnicamente para pôr em relevo o gesto do actor, não importa que objecto real, dotado de funções precisas as mais quotidianas, tornava-se, *ipso facto*, um acessório teatral. Também quando Popova propôs renunciar aos objectos cénicos e substituí-los por objectos reais, que seriam utilizados em cena como o são na vida, foi inteiramente aprovada. Desde logo se impôs a necessidade de renunciar aos objectos de pequeno formato. Daí resultaram novas teses e o artista foi conduzido a reconsiderar a teoria construtivista teatral (2).

Terceira Fase: «La Terre Cabrée».

A presença, num espectáculo, de numerosos objectos especìficamente teatrais exigia um treino especial do actor a fim de manejar esses objectos; isso comprometia a premissa inicial: não importa quem pode tomar parte na acção. Ora, só um actor profissional sabia verdadeiramente manejar os objectos cénicos, o que fazia dele senhor do espectáculo. Em consequência, em lugar de ser um livre jogo, uma descontracção dos trabalhadores, o espectáculo encontrava-se inevitàvelmente reduzido a uma acção cénica um pouco renovada. Para quê, então, abandonar o palco?

Foi este perigo que se propôs evitar a encenação da peça de Martinet *La Nuit*, de que Serge Tretiakov fez uma adaptação com o título *La Terre Cabrée.* A sua ideia principal era a utilização de grandes massas na acção.

Buscava-se o princípio no circo: fazer o actor «jongleur» com os objectos mais diversos, foi substituído por outro: recorrer a especialistas que soubessem manejar verdadeiras armas. Em lugar de se agarrar a uma mecânica «ilustração», como em *Le Cocu Magnifique*, introduzia-se um verdadeiro automóvel, uma verdadeira motocicleta, um verdadeiro telefone de campanha, etc. No espírito do encenador, o manejamento «conveniente» destes aparelhos por um operador autêntico, num ambiente que sublinhasse o seu saber, deveria produzir um efeito maior e mais útil do que a arte pura de um actor-malabarista. O acompanhamento «visão-*-tempo*» foi a projecção, no écran, de um comentário impresso, concebido como um elemento material. Escolheu-se para a projecção palavras de ordem tão bem entradas nos espíritos que, apagado o seu alcance semântico, eram apercebidas em bloco pelo público como *objectos* de uso corrente.

A projecção obrigou ao emprego de um écran, utilizado como uma cortina que baixava entre os diversos episódios e partes da acção (3).

No que diz respeito à indumentária, renunciou-se a vestuário teatral especial. Também aí se pretendeu o autêntico: as personagens envergavam vestuário que teriam usado na realidade em condições idênticas. As massas eram agrupadas em cena segundo o princípio profissional, isto é, formavam grupos sociais de que o conjunto cénico punha a existência.

O único objecto maciço da cena era uma grua, necessariàmente reduzida a um modelo simplificado. De facto, uma verdadeira grua metálica não poderia ser instalada no palco. Ao realizar-se o modelo, verificou-se que o seu peso obrigava a suspendê-lo da teia, o que era grave traição ao princípio de reúncia a qualquer suspensão, mas tècnicamente indispensável. O facto em nada prejudicava, aliás, o dispositivo. Se o espectáculo tivesse de ser representado em céu aberto, esse dispositivo, que não era senão uma espécie de símbolo, teria podido ser substituído por qualquer objecto local. No entanto, como estava a representar-se num edifício teatral, ainda que transformado, aceitou-se na encenação um cenário suspenso: um mastro-bandeirola ostentando uma longa citação de um discurso do camarada Tchitcherine (*) em que se expunha a ideologia criadora do construtivismo (4).

Pela força das circunstâncias, essa corrente plástica foi levada a ter em conta o meio em que se desenvolvia: a sua luta contra o teatro desencadeava-se num círculo teatral. Isso determinou a evolução do construtivismo, que conduziu à criação de um novo género de representações teatrais.

(*) Na época, o comissário do Povo para os Negócios Estrangeiros. — *(N. do A.)*

NOTAS

1 — *Nina Gourfinkel refere-se nestes termos à encenação de Meyerhold para* Le Cocu Magnifique:

Brunot, poeta camponês e escritor público, mora num velho moinho com sua mulher, Stella, de quem tem loucos ciúmes. Brunot convida todos os homens da aldeia a deitarem-se na sua cama, na esperança de que a mulher se trairá no momento psicológico e revelará, assim, qual é o seu amante. Meyerhold transpõe a «psicologia» em «sinais psicológicos».

Repara-se que Elia Kazan, como temos acentuado noutras obras, pretende — e muito bem — que encenar é transformar uma psicologia num comportamento. Logo, também o encenador americano usa «sinais» através do comportamento físico das personagens.

Estes «sinais» psicológicos são, por sua vez, traduzidos numa linguagem cénica biomecânica, sistema de movimentos coordenados do corpo inteiro, correspondendo, supostamente, às sensações experimentadas.

Qualquer que seja a forma da linguagem cénica do actor, ela é o mais válido sistema de exteriorização. Aliás, note-se que, quando o actor não tem o recurso e o apoio da palavra, tende sempre

mais ou menos para a fórmula biomecânica que, no fundo, é a pantomima.

Os actores «trabalham» (no sentido que o circo dá a esta palavra) sobre a «construção», inspirada num moinho de vento. A rapidez, o número de vibrações e de rotações das asas e das rodas desta «máquina-utensílio», dispositivo cénico, são para o marido ciumento outros tantos «índices», ainda reforçados pelo bater da porta que se supõe ser a do quarto de dormir (a porta é «tomada em si», não conduz a parte alguma e não passa de um acessório).

Clamou-se, então, que era um escândalo. O próprio Lunatcharski protestou, em nome da moral. «No entanto, conta Igor Ilinski, o intérprete de Brunot, a ausência em cena de qualquer objecto concreto, de cenários e de indumentária, criava um ambiente abstracto ao ponto de impedir qualquer situação equívoca». Inteiramente absorvidos pela «vida motriz» dos seus corpos, os actores representavam castamente, diz Ilinski. Como a encenação, o tema do ciúme era para eles abstracto, e a «farsa trágica» do Cocu *enobrecia-se.*

A partir deste espectáculo, Meyerhold suprimiu a cortina de boca; punha a nu todo o mecanismo da acção, desvendando ao espectador, segundo a sua própria expressão, o seu «trabalho de laboratório».

2 — *Esta violenta sátira ao regime czarista (3 actos de Sukhovo-Kobyline) tornada clássica, não pudera, até aí, ser valorizada na cena russa. Meyerhold tratou-a, na sua encenação, como uma farsa burlesca, recorrendo a máscaras de feras para os polícias e burocratas da antiga Rússia. Introduziu na encenação elementos do guinhol-Petruchka, tais como a caixa de madeira cuja tampa, sùbitamente aberta, deixa aparecer, como movido por uma mola, o actor em contorções automáticas. O ritmo*

do espectáculo, enriquecido por numerosos truques de circo, era extremamente rápido. Os actores distanciam-se...

O sublinhado é nosso. Uma vez mais descobrimos — e fomos nós o primeiro a revelá-lo, em ensaio anterior a esta obra — que Meyerhold já usava o efeito de distanciação, no qual Brecht viria a apoiar os fundamentos estéticos do Teatro Épico.

...nitidamente da personagem: piscam o olho ao público, dirigem-se a ele em àparte *e* vêem-se representar.

O sublinhado continua a ser nosso. Na verdade já aqui se trata de uma crítica da personagem com o conteúdo sócio-político que Brecht lhe atribuiria mais tarde.

3 — *Novamente uma fonte brechtiana.*

4 — *As personagens dividiam-se em dois grupos contrastantes: de um lado, o imperador, os generais, o pope, os oportunistas, tratados com máscaras clownescas; do outro, os proletários, tratados segundo um realismo simplificado e dramático. Surge-nos ainda outra fonte brechtiana (dando um salto sobre Piscator) quanto ao uso da máscara, acerca do que o leitor encontrará o assunto tratado, mais adiante, no capítulo sobre Brecht e a Máscara, podendo, então, comparar, nomeadamente quando se trata do estudo das máscaras a usar no* Círculo de Giz Caucasiano.

Igor Ilinski

Meyerhold nunca formulou o seu método biomecânico. Os seus escritos a este respeito são muito vagos e revelam, sobretudo, um carácter polémico dirigido contra as teorias dos «sentimentos vividos» em Teatro. Não me deterei, pois, nos começos deste período, quando ele atribuía à biomecânica um alcance educativo para a formação do homem novo na cena e na vida. Nessa época, exigia-se a racionalização dos movimentos e do comportamento físico, em aplicação da teoria de Gastev relativa à organização científica do trabalho.

Meyerhold exigia a racionalização de cada movimento dos actores que iam para a cena com uma missão definida. Pretendia que os seus gestos e as atitudes do seu corpo revelassem um objectivo preciso. Se a forma é justa, dizia ele, o fundo, as intonações e as emoções também o serão, porque determinadas pela posição do corpo, com a condição do actor possuir os reflexos fàcilmente excitáveis, isto é, que às tarefas que lhe são propostas do exterior saiba responder pela sensação, o movimento e a palavra. O jogo do actor não é outra coisa senão a coordenação das manifestações da sua excitabilidade. Por exemplo: representando o medo, o actor não deve começar por ter medo («vivê-lo»), depois pôr-se a correr; não, deve primeiro correr (reflexo)

e só ter medo depois, porque se vê a correr. Em linguagem teatral de hoje, isto significa: «Não é preciso viver o medo, mas exprimi-lo em cena por *uma acção física*».

É aí, parece-me, que se opera a junção entre a biomecânica de Meyerhold e o método das acções físicas de Stanislavsky. Sem ser um partidário encarniçado de qualquer destes métodos, penso que o seu estudo e o seu conhecimento prático enriquecem enormemente o actor e completam o seu equipamento técnico. Isto é, sobretudo, verdadeiro para o biomecânica, largamente compreendida e tal como Meyerhold a elaborou num estádio ulterior. Uma vez atenuado o ardor polémico e a brutalidade das definições iniciais, ele procurou estabelecer, por meio deste sistema, as leis do deslocamento do actor no espaço cénico, por via de experiências sobre esquemas de exercícios de treino e de processos de representação. Nessas experiências, tinha muito exactamente em conta o comportamento do actor no palco, comportamento que ele tratava de regular (1).

Que significa isto pràticamente?

O actor faz exercícios de biomecânica. Eis alguns: servindo-se de um certo processo, agarra o corpo do seu comparsa estendido no solo, coloca-o sobre o seu ombro e transporta-o. Faz cair esse corpo. Lança um disco e atira com um arco imaginário. Dá uma bofetada no seu comparsa e recebe outra (de uma certa maneira). Salta sobre o peito do seu parceiro e recebe-o sobre o seu. Salta sobre o ombro do seu comparsa, que põe-se a correr, levando-o, etc. Certos exercícios eram mais simples: agarrar a mão do comparsa e puxar-lhe o braço, empurrar o companheiro, agarrá-lo pela garganta, etc.

Ainda que, de começo, fizéssemos algumas vezes a demonstração destes processos durante representações, não devíamos, em princípio, transportá-las para o palco; deviam

servir-nos exclusivamente para despertar-nos o gosto do movimento consciente em cena.

Estes exercícios, que compreendiam a ginástica, a plástica e a acrobacia, desenvolviam entre os alunos o golpe de vista justo; ensinavam-lhes a calcular os seus movimentos a, torná-los racionais e a coordená-los com os dos comparsas; apontavam-lhes uma série de processos que, variados, ajudariam os futuros actores a mover-se no espaço cénico mais livremente e com mais expressividade. Assim como uma pessoa que tenha aprendido uma certa quantidade de passos de dança improvisará fàcilmente outros, com qualquer música, combinando passos até o infinito.

Meyerhold fundava a biomecânica sobre a natureza *racional* e *natural* dos movimentos. Considerava que um estudo demasiado do bailado marcava o actor, conferindo-lhe um certo estilo «de bailado». Observa-se uma tendência análoga entre os acrobatas e até nos desportistas.

Meyerhold queria que, livre de qualquer obsessão de maneira ou de estilo, a biomecânica não comportasse senão elementos *naturais* e *racionais*. Infelizmente, certos «biomecânicos» demasiado zelosos, para quem os exercícios se tornaram um fim em si, não puderam evitar uma espécie de maneirismo.

Meyerhold prezava altamente a expressividade do corpo. Fazia a demonstração com um fantoche: introduzindo os seus dedos, obtinha os mais diversos efeitos. Apesar da sua máscara fixa, o fantoche exprimia tanto a alegria — os braços abertos — como a tristeza — a cabeça pendente — como o orgulho — a cabeça lançada para trás. Bem manejada, a máscara pode exprimir tudo o que a mímica exprime. Recordai as máscaras do *Círculo de Giz Caucasiano*, de Brecht. Meyerhold atribuía um grande alcance ao corpo expressivo e aos diferentes complexos que apresenta em cena. «É pre-

ciso, dizia ele, conhecer o nosso corpo bastante bem para sabermos exactamente que ar tem nesta ou naquela postura».

Chamava a esta faculdade do actor «auto-espelho» (...).

A biomecânica permite ao actor dirigir o seu jogo, coordená-lo com o espectador e os seus comparsas, compreender as possibilidades oferecidas pelos jogos de cena nos movimentos expressivos.

Eis como ele defendia o seu sistema: «Se adquiro a atitude de um homem triste, posso passar a experimentar a tristeza. Na minha qualidade de encenador biomecânico, cuido que o actor seja são e alegre e que os seus nervos não se perturbem. Importa pouco que se represente uma peça triste — deveis continuar alegres e não deveis concentrar-vos interiormente para não vos tornardes neurasténicos. Certos actores fazem toda a espécie de manipulações para penetrar num mundo triste e isso torna-os nervosos. Quanto a mim, direi: «Se vos obrigo a assumir uma atitude de tristeza, a vossa réplica sê-lo-á também...»

Mas Meyerhold também dizia que, em primeiro lugar, o actor-artista *pensa*. É o pensamento que o fará assumir uma pose triste e só essa pose o tornará triste; é o pensamento que o forçará a correr, e dessa corrida nascerá o medo.

O facto de, no processo criador da representação, Meyerhold atribuir o primeiro lugar ao pensamento determina a importância do actor como elemento do espectáculo. Muitas vezes se tem insinuado que, em vez de actores independentes e dotados, Meyerhold fazia *marionnettes* ou *robots*, condenados a uma tarefa puramente formal. São palavras vãs. Na realidade, o actor, de quem, no fundo, jamais contestou o papel, nunca deixou de ocupar no seu «teatro de encenador» um papel cada vez mais importante.

Mais tarde, Meyerhold mostrou-se mais circunspecto a respeito dos problemas da psicologia da criação. O seu

«sistema biomecânico» continuou a modificar-se e a ampliar-se, sem nunca se tornar um dogma.

Por mais paradoxal que possa parecer, feito agora actor de um teatro tão realista como o Maly e onde encontrei o «método das acções físicas» de Stanislavsky, se lanço um olhar sobre o caminho percorrido, aceito muito mais coisas no sistema biomecânico de Meyerhold do que no tempo em que era um actor meyerholdiano.

Particularidades do palco e processos teatrais japoneses e chineses.

Análise das teorias teatrais modernas (Gordon Craig, Vs. Meyerhold, Nicolas Evreinov, Fédor Kommissarjevski, Jacques Dalcroze).

O papel do encenador e do decorador.

Programas das escolas dramáticas (projectos de Ostrovski, etc.).

O Teatro é semelhante a um navio (problema da disciplina).

Veja-se, em «Da Arte do Teatro», a comparação que Gordon Craig fez das disciplinas e hierarquias teatrais com as da tripulação de um navio. E recorde-se o que escrevemos na introdução a essa obra, no que respeita ao silêncio de Craig sobre Meyerhold.

Entre as leituras obrigatórias cujo estudo deve fazer-se nos prazos indicados, figura a revista: Amor das Três Laranjas. — *A presença em todos os cursos e trabalhos práticos do Estúdio é obrigatória. — Em qualquer momento, os estudantes podem ser submetidos a provas, às quais se procede periòdicamente.*

Podem apresentar-se às provas de admissão ao Estúdio para o ano escolar de 1916-1917:

1.º *As pessoas que já nele trabalharam em anos anteriores sem terem obtido o certificado de curso,*

2.º *Os novos candidatos.*

Para obter o título de comediante do Estúdio é necessário provar as seguintes qualidades:

a) *musicalidade (saber tocar um instrumento ou saber cantar);*

NOTA

1 — *Eis as principais matérias de ensino no Estúdio de Meyerhold* (1916-1917):

I. — *Estudo da técnica dos movimentos cénicos: dança, música, atletismo ligeiro, esgrima. Desportos recomendados: ténis, lançamento de disco, barco à vela.*

II. — *Estudo prático dos elementos materiais do espectáculo: implantação, decoração, iluminação do palco, indumentária do actor e acessórios que maneja.*

III. — *Princípios fundamentais da técnica da comédia italiana improvisada.*

IV. — *Aplicação ao Teatro moderno dos processos tradicionais do espectáculo dos séculos XVII e XVIII (estudados sem academismo dogmático nem espírito de imitação).*

V. — *Recitação musical no drama.*

Temas de estudo

Objectivo: mostrar o valor em si *dos elementos cénicos.*

Mimetismo: no escalão inferior, é uma simples imitação sem idealização criadora; no escalão superior, a máscara e os seus «meandros»: o grotesco cómico, trágico e tragicómico.

Análise dos processos de representação ligada à característica dos grandes actores com estudo das épocas teatrais em que actuaram.

Consideramos que toda a arte exige que a matéria *da obra «consinta», se assim se pode dizer, em prestar-se às formas que o artista lhe confere. É uma condição cénica obrigatória: o actor só revela a sua arte no plano* técnico *modelando a matéria que lhe é proposta à sua maneira e pelos* seus próprios processos, *conformes às particularidades do corpo e do espírito do homem. Ao lado deste trabalho sobre a matéria (com vista a aperfeiçoar a agilidade corporal) o actor deve procurar descobrir por si próprio e o mais ràpidamente possível o seu próprio rosto de artista-histrião.*

Para permitir ao mestre perceber os caprichos mais esquisitos do actor que, criando no palco, procura definir a sua aptidão, cada aluno do Estúdio é convidado a redigir durante o primeiro mês dos seus estudos (e não mais tarde) uma espécie de curriculum vitae; *aí consignará todos os casos em que, criança ou adolescente, se sentiu agir como histrião amador, todos os casos em que, tornado profissional consciente (se o foi) se viu agir assim. Definirá os seus pontos de vista sobre o Teatro, antes e no momento.*

Análise das obras dramáticas russas dos anos de 1830 *e* 1840 *(Gogol, Puchkine, Lermontov).*

O papel do Teatro de feira nas inovações teatrais (Molière, Shaskespeare, Hoffmann, Tieck, Puchkine, Gogol, Rémisov, Blok, etc.).

O circo e o Teatro.

Carlo Gozzi e o seu Teatro.

O Teatro espanhol.

Os processos de convenção consciente no drama hindu (Kalidasa).

Particularidades do palco e processos teatrais japoneses e chineses.

Análise das teorias teatrais modernas (Gordon Craig, Vs. Meyerhold, Nicolas Evreinov, Fédor Kommissarjevski, Jacques Dalcroze).

O papel do encenador e do decorador.

Programas das escolas dramáticas (projectos de Ostrovski, etc.).

O Teatro é semelhante a um navio (problema da disciplina).

Veja-se, em «Da Arte do Teatro», a comparação que Gordon Craig fez das disciplinas e hierarquias teatrais com as da tripulação de um navio. E recorde-se o que escrevemos na introdução a essa obra, no que respeita ao silêncio de Craig sobre Meyerhold.

Entre as leituras obrigatórias cujo estudo deve fazer-se nos prazos indicados, figura a revista: Amor das Três Laranjas. — *A presença em todos os cursos e trabalhos práticos do Estúdio é obrigatória. — Em qualquer momento, os estudantes podem ser submetidos a provas, às quais se procede periòdicamente.*

Podem apresentar-se às provas de admissão ao Estúdio para o ano escolar de 1916-1917:

1.º *As pessoas que já nele trabalharam em anos anteriores sem terem obtido o certificado de curso,*

2.º *Os novos candidatos.*

Para obter o título de comediante do Estúdio é necessário provar as seguintes qualidades:

a) *musicalidade (saber tocar um instrumento ou saber cantar);*

b) *agilidade corporal (exercício de ginástica ou exercício acrobático; fragmento de uma pantomima com truques acrobáticos* ex improviso);

c) *aptidões miméticas (mimar a pedido, em cena, um tema dado com indicação da encenação e principais processos);*

d) *nitidez da dicção (leitura em livro aberto);*

e) *noções de prosódia;*

f) *noções (se possível) sobre as outras artes (pintura, escultura, dança, poesia); demonstração eventual das suas próprias obras;*

g) *conhecimento sumário da história do drama.*

Da cena isabelina à biomecânica

S. Mokoulski

Que papel desempenham as tradições teatrais na obra de Meyerhold, nas suas buscas e achados com vista a criar um novo Teatro popular?

A noção de «povo» é muito vaga, pois que ela engloba as classes, os estados e os agrupamentos sociais mais diversos. Ora, qualquer arte é uma arte de classe e, com mais forte razão, a arte teatral; a pressão do consumidor sobre o produtor é nela a mais sensível porque, em lugar de receber uma obra acabada, o consumidor participa na sua elaboração, observa o artista durante a sua criação e, pela sua atitude, cria uma atmosfera favorável ou não ao êxito da obra. O Teatro depende sempre do público, das suas simpatias ou antipatias sociais, da sua moral e da sua ideologia de classe. Falando de Teatro «popular», não penso nem na utopia «comunitária» ou «pan-humana» forjada pela *intelligentsia*, nem na teoria de um Teatro «para analfabetos», encarregado de pôr ao alcance destes os princípios de ideologia burguesa. Livres das cadeias da civilização oficial, essas massas davam satisfação ao seu instinto teatral criando formas e processos que, entre os povos mais diversos, apresentam por vezes coincidências perturbantes que nem sempre é possível explicar. Verifica-se um certo estilo popular universal, englobando o mimo grego, a comédia das máscaras ou farsas romanas, os malabaristas-histriões medievais ou os *skomorokhi* russos, os comediantes *dell'arte* italianos, os

actores ambulantes espanhóis ou ingleses, enfim, os do Japão ou da China.

Esse estilo teatral popular acusa as seguintes particularidades: é independente da dramaturgia literária; tende para a improvisação; o gesto domina o verbo; a acção passa sem motivos psicológicos; afeiçoa um cómico brusco e saboroso; passa-se com facilidade do elevado e heróico a um riso comum; uma retórica ardente acomoda-se com a hipérbole bufa; verifica-se uma propensão para generalizar, para sintetizar, para sublinhar este ou aquele traço das personagens, o que conduz à criação de figuras teatrais estilizadas — as máscaras. Enfim, esta arte ignora a diferenciação das funções do actor, quere-o, ao mesmo tempo, comediante, acrobata, malabarista, palhaço, prestidigitador, cançonetista, possuindo uma técnica universal, fundada num domínio corporal absoluto, sobre um sentido inato do ritmo e sobre a economia dos movimentos, sempre racionais. O conjunto destas particularidades conduz a um Teatro em que a arte do actor se manifesta em toda a sua riqueza, uma arte pura, independente das outras artes que desempenham um papel subordinado.

Este Teatro popular é isento das pretensões estéticas das cenas aristocrática e burguesa. A sua área de jogo e a indumentária do seu actor limitam-se ao que é indispensável à acção. A única preocupação dos comediantes ambulantes é adaptar às suas necessidades os lugares em que actuam: um lugar público, um carro, uma granja ou um terraço onde instalam um estrado — algumas tábuas colocadas sobre tonéis.

Mais tarde, fixando-se num edifício, os comediantes conservarão o mesmo espírito. Assim nascerá a fórmula do antigo teatro espanhol ou inglês: um proscénio muito avançado, que os espectadores envolvem por todos os lados, e uma cena dividida horizontalmente e verticalmente, sem

qualquer cenário. Tal é também a fórmula do antigo teatro japonês com a sua célebre «ponte» *(hanamiti* — a via dos dons) pela qual, por cima da cabeça dos espectadores, vêm do exterior ou se vão os actores, de maneira que cada uma das suas entradas ou saídas se torna um acontecimento.

Os acessórios não desempenham, no Teatro popular, senão um papel subordinado: permitem ao actor mostrar a sua arte de jogar com os objectos: estes são, pois, reduzidos ao que é indispensável para precisar o tema da peça e a sua acção.

Tal é também o papel cénico (não decorativo) da indumentária: deve situar nìtidamente a personagem, facilitando ao actor as suas missões cénicas; não só o vestuário não incomodará o actor, mas ajudá-lo-á a mostrar a sua agilidade, a sua subtileza, a sua rapidez.

A teatralidade própria do Teatro popular não procura macaquear a vida. (Craig diz: «O realismo é uma maneira vulgar, particular aos cegos, de reproduzir a vida.») Tudo concorre, pelo contrário, para concentrar a atenção do espectador sobre o jogo do actor. (...)

Não encontramos em nenhum lado o Teatro popular na sua forma pura (...) mas os seus elementos manifestam-se através de estratificações ulteriores. Tal é o Teatro de Molière: o polido, a etiqueta da corte não conseguiram abafar as tradições da farsa de que o grande actor-dramaturgo foi o herdeiro legítimo. (...)

No fundo, só o Teatro popular possui uma verdadeira tradição e qualquer encenador que pretenda renovar o seu estilo por lições do passado é inevitàvelmente conduzido a estudar os métodos, os processos e o estilo desse Teatro. Gordon Craig disse que «um funâmbulo pode possuir mais arte do que um actor que debita o seu papel de memória e depende do ponto».

Tal é também o *credo* de Meyerhold (1). Mas, empenhado no estudo das tradições teatrais dos povos latinos, viu-os, no primeiro período da sua actividade, sob a influência social de um meio antidemocrático. Assim foi que montou *Don Juan*, de Molière, no Teatro Alexandrine (1910), estilizando-o como para ser apresentado na Corte de Versailles, para a qual esta comédia foi criada.

Quando se observa o que Meyerhold fez depois da Revolução, tem-se a impressão de uma espantosa ruptura com o seu passado. Repete-se com frequência a propósito dele: «Queimou tudo o que tinha amado!». No entanto, o fundamento da sua arte manteve-se imutável: são sempre as mesmas tradições populares, não já na sua variante histórica (um Molière da Corte, um Calderon católico) mas utilizadas no seu valor em si. Abandonando a estilização «arte pela arte», em que o prazer de mostrar um domínio requintado se bastava a si próprio, Meyerhold passou a uma utilização das tradições teatrais com o fim preciso de as fazer servir um Teatro que fosse em uníssono com o nosso tempo, isto é, penetrado do ritmo da nossa época revolucionária e reflectindo as suas necessidades e aspirações. (...) Assim foi que os processos tradicionais lhe serviram para criar um novo tipo de espectáculo, um espectáculo-*meeting* de propaganda e de agitação *(La Terre Cabrée, Sus à l'Europe!)* ou um espectáculo-sátira social *(La Foret, Boubousse)* até um espectáculo-panfleto *(Le Mandat)*. Criou um Teatro de objectivo em objectivo revolucionário, actual e autênticamente novo, ainda que enraizado nas tradições mais antigas.

Que traz ele dos Teatros tradicionais?

Em primeiro lugar, ressuscita o tipo sintético de encenador e de actor, desaparecido do teatro burguês do século XIX, depois da sua diferenciação.

O encenador do tipo Meyerhold deixa de ser um executante automático das vontades do dramaturgo-homem-de-letras. Torna-se criador e organizador do espectáculo em toda a sua multiplicidade, compreendendo a matéria dramatúrgica; ainda mais, transforma-a de maneira a revelar melhor *a sua própria ideia* (2). Meyerhold submete a esse tratamento não só as peças modernas *(La Nuit* de Martinet, *La Terre Cabrée, Sus à l'Europe! Bouboussе, Le Mandat)*, mas também obras clássicas *(La Mort de Tarelkine, La Forêt)* de que fez peças novas, conservando o tema e as personagens. Essas transformações são notáveis pela sua dramaturgia racional, que realça o valor teatral actual. Assim foi que Nicolas Erdmann, autor de *Le Mandat*, não contente com aceitar todas as modificações introduzidas à sua peça por Meyerhold, considera esta versão cénica como definitiva e publica-a sob esta forma. É absolutamente certo que se Ostrovski vivesse hoje, nada teria objectado à redacção meyerholdiana de *La Forêt*, que renovou e reforçou a acuidade do seu texto. Meyerhold apresenta-se, pois, como o tipo do encenador-dramaturgo que todas as épocas autênticamente teatrais conheceram (Ésquilo, Sófocles, Plauto, Hans Sachs, Lope de Rueda (*), Shakespeare, Molière, Goldini, Lessing, Goethe, etc.).

Por outro lado, Meyerhold reconstitui o tipo sintético de actor, senhor absoluto do seu «aparelho» biológico, nas suas múltiplas funções. O actor burguês do século XIX era, sobretudo, «um ser falador». Meyerhold comparava-o, com razão, a um gramofone que todos os dias muda de disco: hoje, é um texto de Puchkine, amanhã, de um escriba de terceira ordem: «Quaisquer que sejam os figurinos e as cabe-

(*) Deve tratar-se de Lope de Vega. — *(N. do A.)*

leiras de que se veste, o actor não fez mais do que falar, falar e falar».

O actor de Meyerhold, esse, faz também outra coisa: canta, dança, possui a perfeição da linguagem dos gestos e um corpo superiormente treinado, enfim, é um acrobata. (...)

Sem se limitar a ressuscitar a arte autêntica do actor, Meyerhold encontra nas tradições populares um impulso para renovar a forma do espectáculo. Começa por dar um golpe mortal na antiga caixa de cena, acumulada de telas pintadas, separada da sala pela fronteira da ribalta e fechada pelo pano de boca. Esta cena, nascida no tempo da baixa Renascença (século XVI) e adaptada à representação de bailados e óperas, «prazer dos olhos» de uma aristocracia ociosa, retomada pela burguesia que nela instalou o drama, manteve-se até os nossos dias apenas com algumas ligeiras modificações. Ora, a nossa época rejeita a contemplação imóvel de uma estética estéril; exige um espectáculo actuante, dinâmico, impossível de realizar numa cena da Renascença, de desenho estático. Meyerhold foi o primeiro a compreendê-lo e a deduzir as consequências graças à experiência do Teatro popular de Inglaterra e da Espanha, absorvido no século XVII pelo sistema vitorioso do Teatro de corte italiano. Corta a ribalta e os cenários suspensos, deita fora o *chiffons* dos cenários e constrói dispositivos tridimensionais; o seu único objectivo é pôr em evidência o dinamismo do actor actuando com vista a revelar o sentido cénico da peça. O *construtivismo*, implantado assim por Meyerhold, não é apenas uma invenção de um encenador revolucionário, mas uma nova etapa em antigos sistemas de Teatro popular (antigo, inglês e espanhol). Foi o estudo do teatro shakespeariano com a sua cena desmembrada em altura e em largura, que inspirou a Meyerhold a forma construtivista do espectáculo; a sua primeira construção: a máquina-instrumento do *Cocu*

Magnifique não é senão o desenvolvimento lógico da cena isabelina (proscénio, balcão, fundo de cena).

No entanto, este dispositivo tridimensional revelou-se insuficientemente dinâmico para o nosso tempo. Também em *La Terre Cabrée*, Meyerhold introduziu um outro processo, revelando sempre a tradição do Teatro popular: a utilização de plataformas móveis (tornadas tribunas), como se encontravam no Teatro antigo *(ekkykléma)*, nos mistério medievais (os *pageants* ingleses) ou carros de carnaval da Renascença italiana, conduzindo personagens alegóricas.

A evolução deste processo, abordado em *Terre Cabrée*, engendra as plataformas móveis do *Mandat* que põem ponto final na imobilidade da cena Renascença.

Meyerhold utiliza simultâneamente os processos do antigo teatro japonês. Adapta-lhe esse ponto que tanto nos impressionou em *La Forêt*. Nunca esqueceremos o genial final desse espectáculo: a lenta partida de Piotre e de Aksioucha ao longo da ponte, ao som de acordeão. Até esse dia, nem o Teatro russo nem o Teatro europeu tinham visto coisa semelhante.

É também ao Teatro japonês que remonta a ideia da forma cénica que Meyerhold conferiu a *Boubousse:* o tablado é rodeado de bambus suspensos por anéis de cobre: em cada entrada de um actor, esses bambus produziam um ruído característico que parecia querer assinalar ao espectador que a acção entrava numa nova fase. Assim se sublinharam os instantes importantes do drama; o teatro japonês emprega para este efeito uma matraca.

Ao mesmo tempo que bania os cenários pintados, Meyerhold substituía os acessórios teatrais fingidos por objectos autênticos. Os acessórios que se encontram ainda em *La Mort de Tarelkine*, são estilizados e conservam um carácter teatral excessivo, por exemplo, o ataúde figurado por algumas

latas pintadas; por vezes — processo tradicional — o objecto é substituído por um letreiro, por exemplo, bocados de cartão sobre um balcão exibem o nome dos diferentes peixes podres. Verdadeiras motocicletas aparecem em *La Terre Cabrée*. Em *La Forêt*, o actor utiliza verdadeiro passo de gigante, e há uma verdadeira rede, um verdadeiro pombal, verdadeiros utensílios domésticos, toalhas, etc. Todos estes objectos desempenham um papel importante, porque estão estreitamente ligados à acção e ao diálogo. Alguns pretendem ver nisto um ressurgimento do naturalismo. Não é de nada disso que se trata: o naturalismo imita a vida para recriar um certo meio, enquanto aqui se trata de um processo puramente teatral: os objectos não são mais do que instrumentos, racionais e cómodos, de que o actor se serve para *representar*. Meyerhold limita-se aos objectos rigorosamente indispensáveis. Por vezes até passa sem eles, por exemplo, não há escada no episódio *Le Diner des Lords (Sus à l'Europe!)*. Os degraus são evocados pelo virtuosismo dos actores, cujos movimentos bastam para sugerir a subida ou descida. Aí está a diferença do Teatro naturalista, que inunda a cena de objectos inúteis (veja-se o oceano de objectos das encenações tchekovianas do Teatro de Arte de Moscovo).

A indumentária conheceu uma sorte idêntica: banida do *Cocu* e substituída por um vestuário de trabalho uniforme *(prozodejda)*, reaparece um tanto em *La Mort de Tarelkine*, aproximando-se do «uniforme teatral» que Meyerhold criara num certo momento no seu Estúdio-Escola. O abandono da indumentária foi apenas temporário. Tratava-se de uma medida polémica tomada no quadro geral da luta contra todos os fundamentos do Teatro burguês. Pretendera demonstrar que a teatralidade pura não tem necessidade de ser ajudada pelas artes plásticas e que um verdadeiro actor sabe agir sobre o espectador ùnicamente pelo poder

da sua arte nua, sem recurso a meios auxiliares. Foi pela mesma razão que Meyerhold suprimiu durante um tempo a maquilhagem e as cabeleiras, para as restabelecer em *La Forêt*, mas conferindo-lhes um sentido diferente do Teatro realista. A indumentária e a maquilhagem servem-lhe para definir os traços específicos da personagem; revestem um carácter estilizado e simbólico que lembra a sua função na *commedia dell'arte* ou na farsa medieval. Certas personagens de *La Forêt* apresentam-se como verdadeiras máscaras da comédia popular, de pormenores sublinhados: o pope untuoso usa uma cabeleira, uma barba e um bigode dourados; o fedelho estúpido, insolente e servil, metido numas calças brancas, exibe uma cabeleira verde, com risco ao meio; o proprietário rural, tirânico, cruel e libidinoso, tem uma cabeleira ruça e, vestido de cavaleiro, tem um chicote na mão, etc. Há muito de comum com a comédia popular de muitos países e, em especial, com o teatro de feira russo. Em encenações ulteriores, o exagero acentuado da indumentária e da maquilhagem atenua-se e reaproxima-se das formas correntes.

O estudo das tradições populares é também a origem das novas formas musicais do espectáculo aplicadas por Meyerhold. A sua «comédia com música» *(Boubousse)* remonta à «dicção musical» *(parakatalogé)* da tragédia antiga, bem como ao recital *sui generis* do teatro chinês, que tem por fundo musical uma orquestra autóctone ensurdecedora, composta sobretudo de instrumentos de sopro e percussão. Aqui e ali, longe de apresentar um fundo neutro, a música organiza a parte verbal do espectáculo e harmoniza-se com ela numa partitura complexa em que só é obrigatória a coincidência das frases musical e cénica. Para o resto, o actor é livre.

Assinalemos outros processos musicais de Meyerhold, tais como a introdução bufa ou paródica de canções ou de

romances populares, a menos que estes não sirvam para criar emoção. Neste caso, o efeito obtido pode ser intenso, como na cena final de *La Forêt*, em que uma velha valsa se transforma num grandioso símbolo artístico. Este processo remonta aos teatros de feira parisiense do século XVIII; nesse tempo, os actores sabiam tirar das canções populares efeitos imprevistos. Nessa mesma *Forêt* encontra-se um outro processo caro à comédia popular: uma música burlesca executada com instrumentos bizarros (pentes, etc). Lançado outrora pelos *skomorokhi* e pelos comediantes ambulantes, este processo manteve-se sempre no circo. Meyerhold adoptou-o ao mesmo tempo que numerosos «gags» acrobáticos, bofetadas ou mímicas clownescas em que são abundantes as suas encenações construtivistas até e incluindo *La Forêt*.

Além do circo, Meyerhold utilizou o «music-hall» com o seu «jazz» e as suas danças excêntricas *(Sus à l'Europe!, Boubousse)*. O actor de «music-hall» possui qualidades que Meyerhold quis transplantar para o Teatro dramático: precisão, «pureza» e virtuosismo da técnica, sentido absoluto do ritmo, agilidade, saber-fazer que, num mínimo de tempo permite levar ao espectador um máximo de sensações. Estas são as condições de um verdadeiro domínio, que faltava justamente aos actores dramáticos do século XVIII, alimentados pela teoria de «representação» e de «sentimentos vividos». Chamando o actor a instruir-se junto dos palhaços, dos acrobatas, dos prestidigitadores, dos bailarinos e dos cançonetistas, Meyerhold criou um novo sistema de representação: a *biomecânica*, que aproximando o Teatro dramático do circo e do «music-hall», ressuscitou o actor completo de altas épocas teatrais. (3)

NOTAS

1 — *Não temos dúvidas em pôr uma questão de prioridade, pois estamos convencidos de que se trata:* primeiro, *do* credo *de Meyerhold;* depois, *do* credo, *de Gordon Craig. Cada vez mais se justifica a nossa estranheza posta na introdução a «Da Arte do Teatro», quanto ao silêncio de Craig sobre o doutrinador russo.*

2 — *Vejamos o que escreveu o próprio Meyerhold a respeito de encenação. São muito nemerosos e dispersos os seus textos sobre o assunto, mas convém fixar as ideias que o levaram à concepção do* Teatro-triângulo *e do* Teatro da linha recta:

Antes de enumerar os novos processos técnicos descobertos intuitivamente e enquanto esses exercícios comuns estão ainda vivos na minha memória, vou indicar dois métodos de trabalho do encenador, *cada um dos quais estabelece um género de relações entre ele e o actor. O primeiro desses métodos priva da sua liberdade criadora tanto o actor como o espectador; o segundo, pelo contrário, liberta um e outro e força o espectador a passar de uma simples contemplação ao acto criador (para começar, fazendo trabalhar a sua imaginação).*

Compreender-se-á estes dois métodos representando os quatro fundamentos do Teatro *(o autor, o encenador, o actor e o espectador) pelo seguinte gráfico:*

1.º *Um triângulo em que um dos vértices figura o encenador e os outros dois o autor e o actor (supõe-se que o ence-*

nador ocupa o vértice superior e o autor e o actor os vértices da base). O espectador percebe a arte destes últimos (autor e actor) através da arte do encenador (o espectador coloca-se no vértice superior, atrás do encenador). Designamos este método por Teatro-triângulo.

2.º *Uma linha recta em que os quatro fundamentos do Teatro são figurados por quatro pontos situados da esquerda para a direita, por esta ordem: autor, encenador, actor e espectador. É um outro Teatro e designá-lo-emos por* Teatro da linha recta. *O autor revela livremente a sua alma ao espectador depois de ter acolhido a arte do encenador, como acolheu a arte do actor.*

No Teatro-triângulo, o encenador, depois de ter revelado inteiramente o seu plano, esboça as personagens tal qual as vê e indica as pausas; depois, ensaia até o momento em que a sua concepção estiver realizada nos mínimos pormenores, vendo-a e ouvindo-a tal qual se lhe apresentou no seu trabalho solitário.

Este Teatro-triângulo é semelhante a uma orquestra sinfónica em que o encenador é o chefe de orquestra.

No Teatro da linha recta, o encenador, depois de ser penetrado pela arte do autor, leva ao actor a sua própria arte (fazendo o autor e o encenador apenas um). *Depois de ter absorvido a arte do autor através do encenador, o actor (sustentado pelo autor e pelo encenador) volta-se face ao espectador e abre-lhe a sua alma* livremente; *reforça, assim, a interacção dos dois fundamentos principais do Teatro: o comediante e o espectador.*

A fim de evitar que a recta ondule, *o encenador deve ser o* único *a conferir à obra o tom e o estilo; no Teatro da linha recta, fica o actor livre na sua arte.*

O encenador revela o seu plano sobre a peça durante uma sessão com os actores. Confere ao conjunto da obra a sua

própria *concepção. Mas, terminada essa sessão (ou sessões), todos os artistas são livres para agir. Mais tarde, o encenador reuni-los-á a fim de harmonizar as diferentes partes do espectáculo. E, uma vez estabelecida essa harmonia, sem a qual o espectáculo é inconcebível, o encenador* não procurará fazer realizar exactamente a sua concepção. *Esta limita-se a coordenar o conjunto, para evitar disparidades.*

O Teatro-triângulo tem necessidade de actores despersonalizados, mas que sejam virtuoses *de grande classe, qualquer que seja a escola a que pertençam. No Teatro da linha recta importa a arte individual do actor, sem a qual a liberdade de criar não é admissível. São necessários a este Teatro actores da* nova escola *(não confundir com aquela em que se ensinam novos processos); a nova escola só se manifestará uma vez para engendrar o novo Teatro livre e depois desaparecerá.*

Quanto ao Teatro da linha recta, sairá da escola, uma nova escola, como a planta brota de uma única semente; assim, o novo Teatro livre crescerá de cada vez de uma nova escola.

O Teatro-triângulo tolera escolas em torno ou junto dele; o objectivo é fornecer candidatos aos lugares tornados vagos, isto é, imitadores dos grandes actores do Teatro actual. Estou certo de que se às nossas cenas faltam talentos frescos e autênticos, a falta é dessas escolas. Engendrando o novo Teatro, a nova escola manifestar-se-á pelo que trouxe de novo a cada peça (exceptuando o texto, claro); desenvolverá as alusões e forçará o espectador e aceitar o encenador e o autor através do comediante. Porque o Teatro é antes de tudo uma arte de comediante.

3 — *Cada vez estamos mais convencidos de que Meyerhold foi, em muitos passos, o inspirador de Craig. As referências* obstinadas *ao Teatro de Constan (que não pode ser outro, como*

aceituamos uma introdução a «Da Arte do Teatro»; senão o Teatro de Arte de Mosoovo, de Stanislavsky, não passam, quanto a nós, de uma cortina de fumo para ocultar o que verdadeiramente o interessou em Moscovo: a revolução Meyerholdiana.

A Alemanha, os símbolos e as sínteses

Sylvain Dhomme

O Teatro alemão sofreu a influência do realismo minucioso dos «Meiningen». O Naturalismo dera origem ao «Teatro Livre» de Berlim. As representações que Ricardo Wagner organizava em Bayreuth continuavam entregues a esse deboche de pitoresco sentimental que caracterizava a encenação romântica. O prestígio dos grandes dramas românticos e das obras líricas arrastava o gosto natural dos alemães para os grandes espectáculos, os faustos dos grandes cenários oferecidos à intervenção de numerosas figurações. Não admira, pois, que este país se tenha apaixonado por todas as invenções mecânicas e que tenha construído, no fim do século XIX, edifícios teatrais equipados de todos os maquinismos imagináveis.

É também a época em que a Alemanha descobre o helenismo. E dessa Grécia, que tanto marcou a nossa cultura artística, retinha sobretudo as estruturas comunitárias. Era fascinada pelo que se lhe apresentava como sinal da unidade ideológica das cidades.

Misturando arqueologia e sociologia, os alemães foram subjugados pela arquitectura dos teatros gregos. Tinham a nostalgia das grandes assembleias, e sonhavam com hemiciclos voltados para a grande parede de cena. Esta concepção, favorável à celebração de um acto grave, diante de um público unificado por uma arquitectura oposta aos mundanos

e sociais compartimentos estanques dos teatros com balcões e camarotes, atraía-os.

Construíram anfiteatros e quiseram suprimir a profundidade da cena à italiana para que a representação pudesse desenvolver-se paralelamente ao público. Em lugar de encerrar o comediante na caixa de cena, quiseram projectá-lo para diante, pô-lo em relevo, sobre um fundo quase plano. E chamaram a esta nova maneira «a encenação em relevo». «Relevo» e unidade do público foram as grandes preocupações de Georg Fuchs, que publicou em 1909, em Munique, uma «plaquette» peremptòriamente intitulada «Da Revolução Teatral».

Georg Fuchs fez guerra simultâneamente ao luxo farfalhudo de certas encenações e contra o Naturalismo: «A nossa burguesia recém-vinda quis imitar o esplendor das festas da corte ou rivalizar nessa caixa de «estereoscópio», com a riqueza e a beleza da própria Natureza.

«A Grande Òpera fez do Teatro o Templo de uma pretensa civilização, caracterizada pelo gosto do pomposo, do ruído embriagador das orquestras, das colorações feias, dos «maillots» enchumaçados, das fachadas impudentes «pseudo-Renascença».

«O vulgar deixa-se tomar, frequentemente, pela sedução da cenografia; a simplicidade surpreendia». «Esse naturalismo que tornou o público mais exigente a respeito do «natural», só complicou as combinações cénicas, sem nunca chegar ao efeito desejado. Pelo menos, mostrou-nos, sem querer, a necessidade de uma reforma radical da cena «estereoscópica» (1).

A partir destes dados negativos, Georg Fuchs, como toda a sua época, como Appia e Craig, procura um Teatro «moderno». Mas, ainda que, ele também, se preocupe com os valores artísticos, vêmo-lo ocupar-se, especialmente, de jus-

tificações sociológicas, justificações tanto mais imprecisas e confusas que se misturam com esse sentimentalismo de instinto étnico e da força que vimos alienar o pensamento alemão de tão catastrófica maneira:

«Nas grandes aglomerações de homenes desenraizados do solo ancestral, perdeu-se o poder das raças, quebraram-se os antigos moldes sem que se tenham formado outros novos. Portanto, o aspecto desta vida sem forma tornou-se intolerável. Depressa se pôs uma máscara a essa fealdade. E procuraram-se, segundo o costume dos arrivistas, as imitações das formas do passado, nas quais as melhores gerações de velhas civilizações acabaram a sua vida.

«Mas ao lado desta falsa civilização, desse aparato, está em vias de cristalizar uma nova sociedade, composta de homens da nova geração, demasiado vigorosos para se deixarem arrastar e esmagar pelo cilindro nivelador do século das máquinas. Todos os que entraram nesse movimento formam uma nova sociedade, que se sente em contradição radical com o grande «público» e a sua pseudo civilização de novos-ricos. Conta os espíritos mais reflectidos dispersos por todos os cantos do Mundo. É o futuro da Europa».

Tudo isto é um pouco confuso e estas petições de princípio confundem bastante os valores, alguns dos quais não são destituídos de perigo. Mas podemos aí encontrar o rasto de uma nostalgia que influenciará o Teatro contemporâneo e marcará profundamente os directores alemães e russos: a justificação do Teatro em relação à sociedade, a sua razão de ser no Mundo. De facto, quanto mais o Teatro escapava às influências empíricas das tradições, mais se tornava uma matéria de experiências artística e individual, mais se lhe impunham, como contrapartida, os problemas das suas relações com a vida do Mundo. Queria impôr a sua nobreza ao público, via-se obrigado a justificar a sua utilidade.

Encontraremos frequentemente essa necessidade de público que atormentará os reformadores mais ainda do que os directores comerciais. Porque a presença dos espectadores não põe em causa apenas o equilíbrio económico de um Teatro, mas também os fundamentos da sua verdade.

Quanto a Georg Fuchs, se podemos determinar os móbiles do seu pensamento, é mais difícil definir as suas conclusões, porque nos parece menos capaz do que Appia e Craig de conseguir uma visão coerente dos meios da sua revolução.

*

Entretanto, em torno de Fuchs trabalhava um grupo no qual encontraremos mais arquitectos e decoradores do que verdadeiros encenadores. Essa reforma da arquitectura teatral, cuja necessidade já aparecia em Appia e que inquietará os encenadores até os nossos dias, encontrou na Alemanha possibilidades de experimentação. Ao espírito do grupo de Georg Fuchs, junto do qual se encontra o decorador Fritz Erler, corresponde a construção, em 1907, do Kunstler-Theater de Munique.

Aí encontramos as bancadas caras aos amadores do Teatro grego e uma cena pouco profunda, propícia aos deslocamentos laterais de uma encenação «em relevo». Esta cena está equipada de engenhosos maquinismos para as mutações dos fundos decorativos, o deslocamento dos panoramas, etc. Duas outras características: a supressão da ribalta e sobretudo a construção de um quadro de cena, espécie de pórtico aquitectural que deve marcar a continuidade da cena para a sala e suprimir a utilização das bambolinas (as bandas de pano colocadas transversalmente que simulam o céu e ocultam o urdimento da vista do público).

Mas, apesar da originalidade que os seus autores pretenderam, esse edifício não nos revela o exemplo de um lugar teatral novo. Pretender que um espectáculo se desenvolva em frente do público em lugar de atrair os seus olhares para o fundo da cena, não é inovar de maneira importante: é apenas manifestar o desejo de procurar novas convenções, de reteatralizá-lo, de o afastar de qualquer imitação da realidade.

Mais interessantes são as realizações decorativas de Fritz Erler, das quais a mais célebre foi para o «Fausto» de Goethe para o Kunstler-Theater.

Erler preocupa-se com valorizar a personagem, com tornar sensível a atmosfera em que ela se move: «É o actor que deve mobilizar todo o interesse do espectáculo».

Quanto aos cenários e objectos, devem esforçar-se por sublinhar a acção: tem um papel expressivo acentuado pela iluminação:

«Para todo o *Fausto* apenas usou dois fundos pintados, muito simples. O resto foi dado pela iluminação, com um fundo branco e um fundo negro.

«A cena média compunha-se de duas construções maciças móveis. Tinham o aspecto de paredes em pedra talhada de tons cinzentos variados: podiam servir a todas as cenas da peça. Representavam sucessivamente a prisão, a cave, a igreja, os quartos: essa coloração uniforme dava uma unidade de impressão. A rapidez das mutações e o desenvolvimento harmonioso não perturbavam a acção, bem pelo contrário: quase como num sonho, as cenas deslizavam umas sobre as outras de maneira que o lugar parecia mudar, ficando sempre vizinho do precedente».

Parece-nos inútil continuar esta citação de Fritz Erler: pela acumulação de pormenores deixa-nos perceber a escolha, a imaginação, a vontade de harmonia que comandava

o seu trabalho, e as dificuldades que presidem à realização cénica:

«A roca de Gretchen era muito grande, não porque essa burguesinha fosse de estatura bastante para manejar uma grande máquina, mas por outra razão: Gretchen tem de aparecer só em cena. É necessário mostrá-la com a roca; qualquer pormenor do arranjo de cena é impróprio para a situação, porque não se trata senão de uma efusão lírica, de uma aparição pouco real. Esse tipo de grande roca permite à artista alguns gestos raros e aparentes e, do simples ponto de vista óptico, pode fornecer-lhe em cena um apoio considerável. A roca concorre directamente para a acção».

Estas considerações podem hoje parecer-nos naturais. A economia dos meios decorativos, a distorção das proporções, o isolamento voluntário de certos acessórios tornaram-se artifícios usuais. Mas não era o mesmo no princípio do século. Erler, homem de Teatro inteligente e dotado, soube perfeitamente realizar as ideias do seu tempo. O texto preciso que acabamos de citar revela-nos, para além dos pormenores práticos, a direcção tomada por um movimento teatral. Muito mais do que truques, vemos nascer os princípios que, aperfeiçoados ou depurados, regerão a evolução da encenação contemporânea até a encruzilhada em que hoje parece encontrar-se.

Se se tenta observar atentamente as coisas, esta revolução anunciada pelos teóricos do princípio do século não se limita a uma modificação dos meios exteriores da encenação. Não se trata de simples moda decorativa. Reduzir o cenário a alguns elementos essenciais e significativos, acordar os meios cénicos a uma visão sintética da obra, não é apenas procurar a unidade de um texto e a sua expressão particular, mas dar o primeiro passo para uma transformação completa

da matéria teatral, para uma modificação do papel da representação, em face do espectador.

Parece que o Teatro, antes mesmo do extraordinário surto dos meios de reprodução mais fiéis, da fotografia ao cinema, tomou consciência da sua impotência para reconstituir e adoptou os seus artifícios grosseiros. Então, aceitando esses artifícios como um dos seus elementos específicos, aplicou-se a recompor uma realidade pròpriamente teatral.

A encenação deixa de se esforçar por criar a ilusão da simples realidade, de «fazer crer que...»; mas tenta fazer «imaginar que...». A cena deixa de ser, pois, o lugar onde se realiza totalmente o Teatro; já não é o ponto de convergência final dos olhares do espectador — mas um trampolim oferecido à sua imaginação. E é nessa imaginação, ao mesmo tempo individual e colectiva, que se realiza o espectáculo, recriado por cada um na comunidade da sala.

A partir disso, tudo vai ser possível em cena. O Teatro poderá representar tudo o que for capaz de fazer imaginar. Esta magia do Teatro não é nova; pelo contrário, os gregos usaram da estilização das suas máscaras e do seu coro; Shakespeare deu forma aos espíritos e às aparições; criou a realidade da ilha de Próspero e a existência de Ariel.

Todas essas épocas utilizaram o poder natural do Teatro.

Mas, no entanto, dos gregos a Antoine, através de mil formas diversas, o Teatro ocidental aproximou-se metòdicamente da Natureza em nome da verosimilhança da representação, à qual se referia a famosa unidade do tempo, incipiente aproximação da duração real em relação à do espectáculo.

A partir da reacção antinaturalista, todo o Teatro vai conscientemente empenhar-se num caminho contrário: vai empreender uma grande nomenclatura dos seus artifícios.

Cansado de uma imitação impossível, deixará de tentar dar conta, para, antes, exprimir e «significar».

Mas como os movimentos da História não são tão simples como a análise que pode fazer-se, múltiplos meandros virão frequentemente baralhar as pistas desta nova direcção, a partir da qual se situam os teóricos.

*

Seria injustiça abandonar o começo deste século sem citar Max Reinhardt.

Max Reinhardt ocupa na Alemanha e em toda a Europa Central um lugar considerável. Torna-se ràpidamente o «grande homem» do Deutsches Theater de Berlim, para, depois de alguns anos de exílio voluntário na América — onde «montou» *O Milagre*, com setecentos actores e figurantes e uma orquestra considerável — voltar a Berlim ao seu antigo teatro. Dirigiu ao mesmo tempo o Josefstadt de Viena, anexou, segundo a expressão dos seus inimigos, «três novos teatros ao seu reino»... «e reapareceu em Salzburgo». Mas o espaço que ele ocupou parece-nos hoje mais notável pelo seu volume do que pela sua importância real na evolução da Arte do Teatro. Se as reacções de Stanislavsky e de Antoine eram originadas por motivos profundos, Reinhardt parece sobretudo dominado pelo desejo de jogar com todos os meios da cena.

Nascido em 1873, começou em Viena uma carreira de actor, representando pequenos papéis no Burgtheater. Depois, foi para Berlim, onde se tornou conhecido, trabalhando num «cabaret», «Shall und Rauch» (Barulho e Fumo). Aos 30 anos, encontramo-lo em pleno êxito, director do Deustches Theater, à cabeça do qual sucedeu ao seu primeiro senhor,

Otto Brahm. Este último, discípulo dos Meiningen, fizera, à força de disciplina, da casa que dirigia um dos melhores teatros de Berlim.

A esse instrumento perfeito, mas severo, Reinhardt emprestou sedução. Usou de todos os aperfeiçoamentos técnicos da cena, jogou com as luzes e as cores, abandonou-se ao luxo dos tecidos e dos acessórios preciosos. Fez malabarismos com os maquinismos e, sobretudo, com os palcos giratórios. O seu domínio, o seu gosto pela perfeição, não raro superficial, granjeou-lhe o favor das massas. Nas obras modernas, vêmo-lo apresentar Offmansthal e Bernard Shaw. Mas é, sobretudo, para Shakespeare que se dirigem as suas predilecções. Provoca um verdadeiro renascimento alemão de Shakespeare. Renascimento sem amanhã, porque é guiado por oportunidades de virtuosismo que o poeta oferece ao encendor, mais do que uma recriação profunda das suas obras.

As qualidades de Reinhardt eram qualidades de animação. Usava com profusão de todos os meios, as suas encenações eram uma festa à qual gostava de juntar a música. Era um «charmeur», um imaginativo e tinha o sentido do negócio. Ao núcleo primitvo do Deutsches Tehater, acrescentou cenas mais pequenas. São célebres os seus grandes espectáculos de ar livre, para a realização dos quais encontrou sempre as condições mais favoráveis para os seus projectos colossais.

É ele quem, ressuscitando um texto medieval alemão, *Jedermann*, o representa em Salzburgo, no adro da catedral. Anexou as ruas vizinhas e a representação deslocava-se até o próprio interior do santuário, onde os objectos do culto e os ornamentos sagrados eram postos à disposição dos actores.

Mas, considerando o seu repertório, é-se chocado pela sua falta de homogeneidade: o melhor anda paredes meias

com o pior, não por eclectismo ou por curiosidade, mas porque a sua escolha é sempre determinada pela simples busca da valorização da sua habilidade.

Pode falar-se das qualidades de Reinhardt, mas não do seu estilo. Em primeiro lugar, como todos os homens de Teatro alemães, seguiu o rasto dos Meiningen, animando com a sua fantasia um realismo escrupuloso. Depois, a estada de Gordon Craig em Berlim, de 1904 a 1906, influenciou-o. Mas, do reformador inglês, só aprendeu os truques. As grandes sínteses sempre lhe foram estranhas. Tinha necessidade de materiais para fazer os seus malabarismos: virava as coisas por todos os lados e tirava do saco a surpresa conveniente. Representava o luxo, o prazer do Teatro. A alemães demasiado rigoristas e sérios, emprestava um reflexo da Áustria e de Viena, aos «problemas» e às lições de moral opunha o encanto. Tais são, com o seu imenso domínio, as razões dos seus triunfos.

Mas são triunfos efémeros, que só podem interessar o aperfeiçoamento artesanal da encenação e não a sua história. Não tardou que o seu neo-romantismo fosse atacado. Do seu esforço, o Teatro alemão só conservou o amor aos maquinismos e o respeito pela autoridade soberana do «encenador».

A sua concepção «analítica» da encenação foi combatida pelos «sintéticos», discípulos directos de Craig, Appia e Fuchs.

No primeiro plano destes, encontramos Jessner. O Teatro alemão vai caminhar da síntese para o expressionismo: essa extravagante aventura de que o nosso espírito latino julga severamente os excessos, mas de que hoje podemos descobrir mais sèriamente as riquezas. Essa será a grande etapa alemã que, começada a seguir à primeira guerra mundial, encontrará simultâneamente a sua resolução e a sua contradição em Bertolt Brecht.

Jessner. — Os Expressionistas.
Erwin Piscator, Bertolt Brecht.

A grande agitação estética que o Teatro europeu viveu entre os anos de 1910 e 1935 encontrariam na Alemanha uma veemência particular.

Se nesse mergulho nas fontes do Teatro, a França tentou muito naturalmente decifrar o seu classicismo, a Alemanha libertará, de 1919 a 1925, todos os sortilégios das suas paixões e do seu romantismo.

Deixámos para trás o reinado brilhante de Reinhardt. Este grande animador ilustrava a cena alemã com todos os encantos da sua inteligência e do seu virtuosismo. O autor dramático Hauptmann, cujas obras eram sempre apreciadas, mantinha, com uma produção constante, o prestígio do naturalismo. Por estas duas vias, parecia estarem satisfeitas as necessidades de expressão da Alemanha estável e imperial.

Mas, antes mesmo da guerra rebentar, antes do caos da derrota, já se revelevam os sinais precursores da decomposição desta ordem e deste conforto. Nos círculos literários avançados, começava a pronunciar-se a palavra «expressionismo». E autores malditos, amordaçados pela vigilância moral da censura imperial, enveredavam pelo caminho que seria o do Teatro alemão depois da primeira guerra mundial.

É útil definir estes autores, para compreender as formas cénicas que iremos encontrar. O primeiro dentre eles, Frank Wedekind, morreu na força da idade, em 1918, mas as suas peças mais significativas só foram representadas no período de liberdade que reinou a seguir à guerra.

Alemão de sangue, seu pai era americano de nacionalidade. Frank Wedekind nasceu à margem; viveria à margem da colossal vaidade de uma ordem moral e militar.

Pertence à Alemanha do tormento, da provocação. Exalta a força da sexualidade e a revolta da adolescência. O seu romantismo não é feito de lirismo ou de panteísmo, mas de cinismo e de sarcasmos. Escreve dramas, mas o seu génio é tragicómico; a emoção quebra-se e o autor vê o que pode excitar o riso. Duas das suas peças tornar-se-ão clássicas nessa escola expressionista que se pretenderá deliberadamente sem passado nem património. São *A Caixa de Pandora* e *O Marquês von Keith*. São duas obras corrosivas, violentamente antimorais. À procura do paraíso perdido, esse paraíso cuja privação é uma das fontes do romantismo alemão, Wedekind morde, combate, blasfema.

Corrosivas também — ainda que menos altas no colorido, menos provocantes — são as peças de Sternheim. As suas críticas, os seus ataques, revelam mais do que psicologia social. Lança-as contra a burguesia alemã, o seu falso sentimentalismo, o seu romantismo de pacotilha. Em três peças satíricas de um cómico violento até o absurdo, conta a ascenção e o declínio da família Tehobald Mask, que deve o começo da sua fortuna à circunstância de a sua mulher ter perdido as calças à saída da igreja.

«As Calças» é o primeiro título desta trilogia; «Snob» é o segundo: o filho de Theobald faz fortuna na indústria; a estupidez, a vaidade e a força da burguesia triunfam.

Em «1913» — a terceira peça — a força desaparece e só fica a vaidade e a estupidez. Esta última peça, como *A Caixa de Pandora*, de Wedekind, só foi representada depois da guerra. Foi também antes da guerra que Kayser, o grande autor expressionista, começou a escrever. As forças estavam desencadeadas e os acontecimentos iriam permitir-lhes manifestar-se.

Mas, antes de abordar essa explosão, talvez não seja mau recordar os caracteres gerais do Teatro alemão.

*

Como franceses, somos levados a tomar os nossos princípios particulares por leis universais. Inventámos modas; elas influenciaram a Europa; julgámo-nos mestres dos cânones intangíveis da perfeição e da beleza. Acomodámos sàbiamente a história do pensamento a fim de darmos grandes antepassados aos nossos hábitos e, senhores de uma tradição greco-latina que pretendemos contínua e homogénea, damos leis. Assim, decidimos que um Teatro não pode ser senão aristotélico e, valorosamente, fazemos proclamar por Aristóteles as regras do nosso Teatro clássico. Assim, não vemos com bons olhos que se contradiga o nosso sistema, o nosso universo de equilíbrio racional.

O Teatro alemão, apesar da evolução clássica de Goethe, nunca foi submetido às leis trinitárias. A sua liberdade, em relação ao tempo, ao lugar e à multiplicidade das acções teve uma influência profunda no seu desenvolvimento.

Para quem não reconhece as nossas regras, o curso e o mecanismo da acção dramática são profundamente diferentes desta dinâmica que quer que a intriga suceda à exposição e que o desfecho resolva o problema. Os acontecimentos, as peripécias não se ligam, já não concorrem para esse núcleo sólido que determina a unidade da acção. Os factos podem ser sucessivos, como no curso da história ou da vida. Podem ter entre si relações de casualidade, mas sem para isso obedecerem a essa hierarquia das nossas regras que querem que um facto seja escolhido, posto em evidência, isolado, que seja o facto da peça e que tudo se organize em relação a ele. Essa marcha contínua, como a progressão da água através dos acidentes do leito de um ribeiro, pode constituir o processo activo de uma peça de Teatro tanto como o entrelaçar

das acções simultâneas caras ao Teatro isabelino ou ao Teatro espanhol do século de Ouro.

Esta forma de acção dramática, próxima do que nós chamamos pejorativamente e sintomàticamente um nome tomado fora do Teatro, «fresco teatral», próxima do conto e do romance, é já a dos dramas de Schiller e, sobretudo, das obras de Buchner como *Woyzek* ou *A Morte de Danton*. Piscator e Brecht precisá-la-ão, inventar-lhe-ão regras, dar-lhe-ão um nome que encontraremos a seu tempo: o Teatro épico.

O nosso conhecimento tradicional funda-se mais no raciocínio que na revelação ou percepção primária da evidência, apreciando na obra a análise das paixões ou dos caracteres.

Uma outra tendência do nosso espírito solicita-nos para a vocação analítica do Teatro. Gostamos de ver desmontar os caracteres e as paixões. Desconfiamos do que parece não obedecer à razão. Só o que é lógico nos parece plausível. Preferimos frequentemente os sofismas às ambiguidades e às contradições que as visões poéticas do mundo revelam. Por isso é que durante tanto tempo Shakespeare nos foi estranho.

Os alemães, pelo contrário, desde a adolescência da sua cultura sentiram-se próximos do Teatro isabelino. O conhecimento do Mundo que a obra literária pode provocar não é feito para eles de deduções. Muito mais do que nós, estão prontos a aceitar uma série de evidências líricas. Admitem um Teatro de factos, de actos sucessivos reunidos como exemplos de um comportamento, sem cuidado de uma explicação racional. Este pendor natural poderá parecer-nos algumas vezes incoerente. Encontraremos no expressionismo as formas exasperadas, que continuarão no entanto — apesar da sua extravagância — na ordem do pensamento artístico

alemão. Não as poderemos julgar segundo os nossos hábitos sem nos arriscarmos a perigosas e subjectivas injustiças.

Não nos poderemos esquecer também de que a nossa cultura — mais do que as outras — se agarrou à formação de uma consciência individual. Opusemos o homem aos conceitos gerais e glorificamo-nos da nossa literatura de moralistas. O alemão, pelo contrário, gosta de sublinhar o que liga o homem a conjuntos colectivos que o ultrapassam. É sensível às formas instintivas, à lei dos grupos e às suas implicações políticas. A primeira peça de Goethe, *Goetz von Berlinchingen*, é uma peça colectiva, como as de Schiller ou de Buchner e como também a primeira peça de Hauptmann, *Os Tecelões*. O Teatro alemão não é, em caso algum, psicológico no sentido comum que damos à palavra. Mostra-se sempre menos inquieto com a introspecção da alma ou o estudo dos caracteres do que com os choques que se manifestam entre grupos, entre homens e conceitos ou colectividades. Esta tendência geral tomará um sentido mais íntimo e definido no «Teatro político», que se afirmará na Alemanha ao mesmo tempo que o expressionismo. Mas aí também o génio particular do povo alemão não fará senão seguir o seu curso normal.

*

O desencadeamento do expressionismo (2) corresponde a um muito curto período: 1918-1924 (25). O Teatro político teve uma vida mais longa: duraria até o nacional-socialismo.

Situámos estes movimentos em relação às formas alemãs tradicionais. Mas é preciso não perder de vista que a razão da sua violência foi a derrota de 1918. Depois de

uma longa e cruel guerra um império desabava. Todos os poderes, todas as virtudes, todas as estruturas, todas as castas da ordem alemã e da força alemã tinham ruído. A liberdade nasce do desespero; e então, todo um povo martirizado, humilhado, deixa de se constranger. Está em febre uma nação inteira; tenta, ao mesmo tempo, todas as revoluções. Morre-se de fome, vive-se de expedientes, luta-se nas ruas, procuram-se deuses, sacia-se de desgosto ou de prazer.

O Teatro alemão de depois desta primeira guerra é bem o Teatro da sua época: as desordens da história estão demasiado presentes para que lhe escapem. Não pode ser senão o contrário de um Teatro de evasão. Para aquele que sofre a Arte é uma evasão derisória e efémera, mas pode ser também uma arma eficaz.

O primeiro dos encenadores de depois da guerra não pertence directamente ao movimento expressionista. Não tem a estravagância ostentória; mas é audacioso e a orientação do seu espírito prepara o movimento do «teatro político». Trata-se de Jessner, director e principal encenador do Teatro de Estado de Berlim (3).

Para ele, no meio das ruínas da guerra, o Teatro alemão faz um esforço de privação, tenta encontrar certezas que possam permitir novas construções. Jessner gosta de utilizar a cena nua, só cortinas. Nenhum cenário para distrair a atenção, toda inteira concentrada sobre uma representação cujos ritmos e musicalidade são voluntàriamente e artificialmente definidos e cujas qualidades plásticas são valorizadas por um conjunto complexo de praticáveis sobre os quais as personagens evoluem, rodeadas — qualquer que seja o drama — de um mínimo de figuração. É Jessner quem — como Dullin fará mais tarde, com outro espírito — representará as batalhas do *Ricardo III* apenas com seis personagens que se enfrentam. A sua maneira é a ilustração dessa ten-

dência «sintética» que o Teatro alemão opôs à maneira «analítica» que se condenava em Reinhardt. Rompe com o encanto, a riqueza que fizeram a glória do seu predecessor. Não procura seduzir mas — com auxílio do grande comediante Fritz Kortner — criar um clima de grandeza e de austeridade trágica. Mas, contrariàmente aos expressionistas, continua preso às obras do passado. Monta *Guilherme Tell*, *Os Bandidos*, de Schiller, *A Morte de Danton*, de Buchner, e Shakespeare e o próprio Molière. É por alturas da encenação do *Guilherme Tell* que estabelece o seu sistema de escadarias praticáveis, que começou por fazer escândalo e veio a tornar-se o dispositivo cénico preferido. Era um emaranhado de degraus complexos, que permitia à representação deslocar-se em diferentes direcções e instalar-se sobre plataformas dispostas a diferentes alturas da cena.

O despojamento caro a Jessner e o seu repertório recordam-nos esse retorno às origens, que ocupa a cena francesa. Mas Jessner participa nesse grande impulso aventuroso do Teatro alemão. Não procura nem exemplos nem leis no Teatro passado. Deliberadamente, arrebata as obras do passado ao seu tempo e interpreta-as sem escrúpulos de erudito; serve-se delas como de uma matéria-prima fecunda e disponível. Assim é que — sem deformar o texto ou modernizar ostensivamente os figurinos e os cenários, como outros fariam — monta o *Hamlet*. Toda a sua interpretação tende a fazer do Príncipe da Dinamarca uma espécie de anarquista revoltado contra uma sociedade em decomposição. Na sua encenação, o Rei, como Guilherme II, tinha um braço atrofiado (4).

A Alemanha derrotada já não tem confiança no seu passado. Humilhada, quer afirmar-se, e para o fazer só pretende contar com o seu presente, qualquer que seja a forma dolorosa ou horrível que possa ter.

Jessner é, durante algum tempo, o encenador mais audacioso. Quer povoar o espaço nu da cena com todos os sinais violentos do mundo que o rodeia. Mas o seu esforço não é desordenado. Constrói, desenha com precisão as suas personagens. É ele quem dá um estilo cénico aos precursores de que falámos. Oferece ao público as peças que a censura imperial proibira. As suas encenações de *A Caixa de Pandora* e do *Marquês Von Keith* de Wedekind ficam célebres, assim como as de um autor novo, Arnold Bronner, de quem apresenta *Os Rebeldes Renanos.*

Um dos seus assistentes, o encenador Jurgen Fehling, monta *Eduardo II*, de Christopher Marlowe, inteiramente revisto por Bertolt Brecht. Mas este *Eduardo II* foi criado em Munique em 1924: entre esta data, que marca quase o fim do período incandescente do expressionismo, e as primeiras encenações de Jessner, a cena alemã viveu uma das suas mais espantosas aventuras.

Uma nação na desgraça encontra-se bruscamente liberta de uma autoridade que pesara cruelmente sobre ela. Podia, então, escarnecer, sem receio e sem limites, essa ordem e esse poder que a derrota privava de qualquer justificação. E foi o tempo da blasfémia triunfante:

«Vieram os artistas do movimento novo... Entre eles, os sentimentos dilataram-se sem limites... Não viram, contemplaram. Não fotografaram, tiveram visões». «A realidade deve ser criada por nós. Não devemos contentar-nos com o facto notado que se julga ver. A imagem do Mundo deve ser reflectida na sua pureza e na sua autenticidade. Mas ela só está em nós... ...O homem deixa de ser um indivíduo ligado ao dever, à moral, à família.»

René Lauret, no seu excelente livro sobre o Teatro Alemão deste período, sublinha a filiação que existe entre estas afirmações, mais líricas que razoáveis, e o famoso «Sturm-

-und-Drang» do romantismo do jovem Goethe, do jovem Schiller, de Novalis. Sentimento sem constrangimento, negação da moral e da causalidade. Sob todas as suas formas literárias e cénicas, o expressionismo quer-se um grito e uma provocação. Essa vontade comandará a sua estridência frenética. Como todo o Teatro dessa época, o expressionismo é fundamentalmente antinaturalista. E vai levar ao extremo a estilização dos meios da encenação. Nega o requinte. Quer-se deliberadamente moderno. Não procura origens. O «primitivismo», as verdades ditas originais não o ocupam. Senhores dos seus meios técnicos, os homens deste movimento consideram-se salvos do dilúvio e atribuem ao passado a responsabilidade da catástrofe. As obras teatrais dessa escola, cheias de sarcasmos ou de furor, negam qualquer regra, qualquer hábito e qualquer encadeamento aparentemente lógico. São o contrário de um estudo de costumes e caracteres; procedem por afirmações, por sucessões de situações de que só muitas vezes o acaso constitui o elo de ligação. As cenas são escolhidas pelo seu brilho e pelos seus contrastes; dão conta dos paroxismos. Não se permite qualquer comentário. As personagens são reduzidas aos seus traços mais característicos. Tendem a tornar-se tipos; perdem a maior parte das vezes o nome para se tornarem «O filho», «O milionário», «O soldado», etc. No entanto, não deve crer-se que este Teatro, vindo geralmente da Esquerda, tende para a expressão do colectivo. É, pelo contrário, ferozmente anarquista e individualista. Tenta dar uma visão moderna do Destino do homem perdido no meio de um mundo feroz. Georg Kaiser com *Paralelamente* e, sobretudo, com a sua famosa trilogia, sai da sòcio-ficção futurista: *O Coral, Gás I* e *Gás II* oferecem-nos as obras mais marcantes deste período.

A esta atitude, a esta literatura, correspondeu uma forma cénica que lhe foi perfeitamente adaptada. Esse Teatro, negligenciando qualquer representação das aparências, lançou-se para a expressão das violências interiores e, nesta direcção, foi até o fim do seu propósito. Foi conduzido, assim, à elaboração de símbolos dinâmicos obtidos por uma distorção de todas as aparências da realidade. Já nem sequer se tratava de transposição, mas da busca de uma nova realidade, puramente teatral, eminentemente expressiva, duma visão subjectiva do Mundo.

A esta intenção ligavam-se todos os elementos da representação: os actores eram mecanizados ou levavam ao extremo a sua exteriorização; a sua própria maquilhagem era estilizada e podiam ver-se na cena — segundo a função, o estado ou a situação das personagens — rostos descorados até se tornarem cobertos de tinta verde; outros, pintados de vermelho ou violeta. Feixes de luz colorida decompunham o espaço ou isolavam as personagens. Os cenários, a mais das vezes, eram arquitecturados e sobrecarregados de todo o barroquismo da Europa Central. O expressionismo entregava-se a um inverosímil deboche de todos os artifícios da cena. No entanto, procura sublinhar, através de sinais simples, algumas vezes primários, o sentido das obras e criar uma espécie de simbólica evidente da encenação. Assim, o expressionismo, apesar da sua agressividade, apesar do impudor sistemático dos seus meios, reúne certos caracteres do Teatro extremo-oriental, cuja presença encontraremos ao longo da evolução do Teatro moderno.

Os principais encenadores dessa escola foram Karl-Heinz Martin, Ludwig Berger, Richard Weichert, Gustave Hartung (director do Teatro de Darmstad).

K. H. Martin foi o principal encenador das obras de Kaiser. Uma das primeiras peças deste autor, *A Viúva Judia*,

que emprestou a Judite todos os tormentos da mulher sexualmente insatisfeita, num estilo em que a paródia se mistura com o trágico, foi representada em Berlim em 1925. Martin suspendeu uma cruz gamada do pescoço de Holofernes (Hitler não era ainda senão um agitador ameaçador mas sem poder — em 1933, Martin foi expulso dos teatros alemães). A maioria dos vestidos de Judite deixavam ver o seu umbigo; esse umbigo tornava-se o centro da peça e esse impudor sublinhado permitia à comediante que desempenhava o papel interpretá-lo no pudor e na delicadeza.

Para todos os encenadores, tratava-se sempre de sublinhar o sentido das obras pelos meios do Teatro. A fim de atingirem esse objectivo, não temiam qualquer inverosimilhança. Assim, para uma peça de Sternheim, *A Marquesa de Arcis*, Gustave Hartung reduziu os cenários a manchas violetas e laranja, nas quais evoluíam os actores com cabeleiras verdes e roxas. Entre os ilustradores deste movimento, é preciso citar Otto Falkenberg, fundador do Teatro de Bolso de Munique. A actividade teatral de Otto Falkenberg não data do expressionismo, pois que fundou o seu teatro em 1901 e, seguindo a evolução do Teatro alemão, interessou-se pelo romantismo, terminando no naturalismo. Mas, sempre na busca de formas novas, aderiu ao movimento de vanguarda do pós-guerra. E o Teatro deve-lhe a descoberta de Bertolt Brecht, de quem impôs a segunda peça, *Tambores da Noite*, peça que valeu ao seu autor o prémio Kleist e chamou para ele a atenção da capital alemã.

Devemos sublinhar aqui esta primeira aparição de Bertolt Brecht, não tanto por se ter tornado o autor mais prestigioso da Alemanha contemporânea, mas porque o nome de Brecht está intimamente ligado à história da encenação. De facto, Brecht não se limitou a escrever os seus textos para os confiar a empresários ou encenadores. Nunca

dissociou a sua obra escrita das formas cénicas para as quais a concebeu.

Brecht nasceu em 10 de Fevereiro de 1898. Estudante de medicina, tinha 20 anos em 1918 e entrou na vida literária alemã com os seus primeiros poemas no meio das convulsões sucessivas que marcaram profundamente a vida dessa nação. O jovem poeta Brecht começou pela blasfémia, mas a sua blasfémia tinha já um sabor particular e não resistimos ao prazer de transcrever esta quadra, extraída da sua primeira antologia: *Os Sermões Domésticos:*

Esta terra, percorrida por um vento frio,
Todos vós a deixareis, cobertos de crostas e de sarna.
Sabereis que haveis amado este mundo
Quando vos lançarem dois punhados de terra.

O seu primeiro drama revela directamente o expressionismo lírico: *Baal.* É um hino à glória da vitalidade sob as suas formas sexuais mais exasperadas. Mas depressa surgem as preocupações sociais com *Tambores na Noite, Na Floresta das Cidades* e, sobretudo, *Homem por Homem.* Depressa, também, o encontraremos no palco, não apenas intervindo de muito perto nas encenações das suas obras, mas aplicando-se a realizá-las ele próprio. É expressionista como toda a gente, mas já o vemos voltado para uma economia de meios; e vêmo-lo preocupado em introduzir pormenores estritamente realistas no mundo estilizado do expressionismo.

Em 1924, encena, em Munique, a sua adaptação de *Eduardo II,* de Marlowe. Numa cena trágica desta obra, em que um prisioneiro raspa a sua escudela com uma colher de pau, serve-se da realidade destes objectos para criar um

universo especìficamente teatral: o pau da colher raspa o ferro da escudela e a repetição voluntária deste ruído não é apenas uma parte da realidade transplantada para a cena, mas adquire um valor expressivo. Não é senão um pormenor, mas deve notar-se o aparecimento da realidade literal no meio de um universo estilizado ao extremo. Mais tarde, Brecht reencontrará o realismo, não para imitar a realidade, mas para a prender aos laços do Teatro e reintroduzi-la no universo da cena. Outros pormenores dessa encenação aproximam-se mais do expressionismo: para o acto da prisão, o actor não é encerrado em paredes de tela pintada. O cenário é feito de uma rede de arame de grandes malhas e quando o prisioneiro as agarra, quando corre na sua jaula, à beira da demência, toda a prisão vibra e guincha.

A virulência do expressionismo depressa se apaziguará; no entanto, pode com rigor qualificar-se de «expressionista» a célebre *Ópera de Quatro Vinténs* (1928). Mas, já nessa época Brecht, em busca de si próprio, se terá aproximado de um movimento importante do teatro alemão: «O Teatro Político», movimento que viveria até o esmagamento de todas as esperanças alemãs, em 1934.

Quanto ao expressionismo, explosão subjectiva e sem estruturas profundas, viveu enquanto durou a desordem. Com a ordem e os prazeres reencontrados, esse movimento teatral se embotou, e Reinhardt, regressado da América, tornou-se, por um tempo, o grande senhor brilhante da boa sociedade. A provocação juvenil e amarga dissolvia-se numa nação no seio da qual se manifestavam os sintomas da loucura hitleriana. O espírito revolucionário tornou-se mais secreto, mais austero; a revolta não bastava, era necessária para a luta a certeza de uma doutrina, a disciplina de um partido. Ao expressionismo vai suceder o teatro político.

*

Existe na Alemanha uma poderosa organização que agrupa os espectadores e os associa, graças às suas quotizações à produção teatral. A «Volksbühne» é uma enorme máquina administrativa, uma espécie de serviço quase oficial do Teatro popular. Está muito ligada às oficinas e diz respeito a quase todas as administrações públicas e particulares; põe à sua disposição, por um sistema complexo de distribuição de lugares e de lotaria (lotaria para uma distribuição igualitária) toda uma série de espectáculos e pela extensão do seu público influencia o repertório dos teatros e toma a seu cargo certas criações.

Na origem, esta organização — fundada em 1890 para sustentar o naturalismo alemão — chamava-se Freie Volksbühne (Teatro popular livre). Possuía o seu teatro em 1915, mas em 1919 a Volksbühne surgiu da derrota afirmando uma vontade social mais precisa ainda do que anteriormente (5).

Foi uma organização de combate criada para dar uma expressão teatral à classe operária. Constitucionalmente o seu comité compreendia os representantes dos sindicatos e, nessa época, os sindicatos eram movimentos revolucionários. O seu objectivo era menos distribuir o público pelos teatros existentes do que criar um novo Teatro apoiado na força que pode ser dada pela união dos espectadores.

No princípio, deu espectáculos nos teatros que alugava aos domingos. A sua expansão foi rápida: 80.000 espectadores em 1920, 540.000 em 1927. Expandindo-se, agrupando um público menos homogéneo do que na sua criação, essa associação depressa perdeu o carácter revolucionário que estava na sua origem. Mas permaneceu profundamente orientada para um Teatro comprometido na vida social e

permitiu a Erwin Piscator algumas das suas mais notáveis realizações.

Paralelamente à constituição desta cooperativa de espectadores, nasciam agrupamentos de Teatro militante. No primavera de 1919, um grupo de homens de letras e de Teatro fundou o «Teatro Proletário».

O projecto abortou, mas Piscator retomou-o e deu uma série de espectáculos em salas de assembleias nos bairros operários. E já então definia o que seriam as encenações da sua maturidade artística.

«A direcção do Teatro Proletário deve visar a simplicidade na estrutura e na expressão, efeitos de uma franqueza absoluta sobre a sensibilidade do público operário. Deve servir o movimento revolucionário. Uma comissão eleita fiscalizará a realização destas missões de cultura e de propaganda.

«O estilo que os actores, bem como o autor e o encenador, devem dominar será de uma natureza concreta (semelhante à de um manifesto de Lenine ou de Tchitcherine). Nada de busca de linguagem, nada de experiência, nada de expressionismo.»

«Devem ser utilizadas as novas possibilidades da téncica e do estilo... Para todas as questões de estilo, a dominante deve ser: o círculo imenso de um auditório proletário beneficiará ou ficará decepcionado, perturbado e infectado por ideias burguesas?

«A arte revolucionária não pode vir senão do espírito da classe operária revolucionária?... O instinto de conservação dos trabalhadores exige que se libertem tanto do ponto de vista artístico e cultural como do ponto de vista económico. E a tendência desta libertação intelectual, de acordo com a libertação material, deverá ser comunista».

Já aí encontramos vários traços do que virá a ser o «Teatro Piscator»: a sua direcção, a sua desconfiança a respeito

do expressionismo, o seu desejo de utilizar todos os meios que a técnica moderna põe à sua disposição, a sua vontade didáctica e a doutrina política que aceita deliberadamente e totalmente.

Tais concepções podem chocar as nossas concepções liberais da arte do Teatro. Podem parecer-nos perigosamente doutrinárias e suspeitas de esterilidade tanto elas são sistemáticas. Mas não é admissível que, numa época em busca de certezas teatrais, se tente encontrá-las procurando um contacto, um laço prático entre o Teatro e as preocupações de uma certa parte do público? Aliás, Piscator não se afasta tanto como pode crer-se das tendências gerais do teatro europeu do seu tempo. Quando Batty pretende as formas religiosas, quando Jacques Copeau fala de comunhão, quando — a todo o homem de Teatro — se impõe a nostalgia da dramaturgia grega, do seu contacto com os mitos religiosos; quando Gémier sonha com as festas populares, todos esses inquietos do Teatro não fazem senão procurar o que poderia justificar a sua razão de ser: o valor da sua arte perante a multidão, a sua função de intérprete e de proclamador, a intimidade da ficção e da vida. Piscator, nesta matéria, adoptou uma solução radical.

Tentámos, até agora, dar conta das crises do Teatro estético. O Teatro descobria os seus meios e o seu poder. Mas também, arriscando-se a encerrar-se numa estéril contemplação de si próprio, inquietou-se instintivamente com a sua razão de ser. Cada personalidade, cada nação, segundo os seus caracteres particulares, o seu estado social, procurou a sua maneira de justificar a existência do Teatro em relação à vida do Mundo. Piscator, fiel às preocupações colectivas do pensamento alemão, fundou o seu Teatro sobre a unidade ideológica que podia fundir a sala ao palco.

Com o seu Teatro proletário, Piscator só montou seis peças durante a temporada 1920-21. Encontramos no seu

repertório *Os Inimigos*, de Máximo Gorki, e *O Príncipe Hagen*, de Upton Sinclair. Pretendia assentar a sua actividade numa associação de espectadores, mas quando conseguiu reunir 5 a 6.000 aderentes, teve de parar.

Em 1923-24, nova tentativa. Instalou-se no «Teatro Central» e montou outro Gorki, *Os Pequenos Burgueses*, *O Poder das Trevas*, de Tolstoi, e uma peça de Romain Rolland, *O Tempo Virá*.

Em 1924, entra como encenador na cena do Volksbühne. As suas ideias políticas aproximaram esta organização dos seus objectivos originais. Armado de meios consideráveis, Piscator lança-se em inovações técnicas; utiliza pela primeira vez um processo que lhe será caro: uma mistura da projecção de filmes e de Teatro. Monta *Les Bas-fonds*, de Gorki, e *Na Lua das Caraíbas*, de E. O'Neill. Mas é já solicitado para uma forma de Teatro que será a sua: desviando-se ao mesmo tempo do lirismo e da psicologia, quer que uma peça seja exposta objectivamente por uma sucessão brutal de factos e que entre esses factos apareçam interdependências que analisem o pensamento dialéctico marxista.

Não hesita em transformar, pela sua interpretação, os textos mais clássicos.

Foi assim que interpretou *Os Bandidos* de Schiller, no Teatro do Estato. Do herói desta obra, que é um revoltado, Piscator fez um revolucionário. Vestiu-o à moda moderna, deu-lhe uma bengala e um chapéu de coco como os de Charlot e fez profundas modificações no texto. Esta interpretação, evidentemente, fez escândalo. Mas como refere René Lauret, «um crítico conhecido, Iherling, declarou que a interpretação de Piscator era importante para o drama clássico porque o ligava ao Teatro moderno e tornava Schiller fecundo no presente». Podem acolher-se com prudência e até com inquietação as inovações audaciosas de Piscator, mas não podem depreciar-se os motivos; a fecundidade presente do

passado é o problema posto por todas as obras e particularmente pelas obras-primas de que não nos apercebemos da razão senão na medida em que podem conservá-la no presente.

Foi em 1927 que Piscator se afirmou. Um conflito opô-lo à comissão directiva do Volksbühne a propósito da encenação julgada demasiado tendenciosa de *Tempestades sobre Gothie*, de Ehm Welk. O autor protestou contra o encenador e o Volksbühne deu razão ao autor.

Mas Piscator estava preparado para fundar o seu próprio Teatro. Encontrara capitais consideráveis e, em 3 de Novembro de 1927, abriu o Teatro Piscator.

Desde o primeiro espectáculo que impôs esse estilo que elaborara nas suas experiências precedentes. Escolheu uma peça que lhe serviu de pretexto paa a sua encenação: *Hoppla, Nós Vivemos*, de Taller. A obra tratava um tema de actualidade: o confronto de duas épocas pela linguagem de um revolucionário dos anos de 1918 que, depois de ter sido internado num asilo, encontra, em 1927, os seus antigos companheiros. O autor tentou uma sátira da República Alemã, mas, aos olhos de Piscator, o seu tema baseava-se num caso demasiado individualizado. Em torno da peça, o encenador reconstitui a História: projecção, filmes, ocupam metade do espectáculo. Faz um resumo da guerra, tenta uma síntese do período 1918-27; mostra o «Putsch» de Kapp em 1920, «matches» de boxe, corridas de automóveis, «girls» que levantam a perna, a guerra em Marrocos e na China.

Estes elementos não eram simplesmente justapostos à acção, mas misturavam-se nela a fim de tornar cènicamente evidentes as acções individuais. Tal era a finalidade de todas as invenções cénicas de Piscator. Ele próprio diz:

«É preciso romper completamente a forma dramática, mas o desenrolar *épico* de uma época deve ser tão fiel e tão completo quanto possível, das suas raízes até as últimas con-

sequências. O drama só é importante na medida em que assenta sobre o testemunho de documentos».

Assim, monta uma série de espectáculos-documentários. Com um *Rasputine*, de Alexis Tolstoi, conta as orígens da Revolução russa. Rodeia o texto do autor de discursos históricos, de diálogos imaginados entre as personagens responsáveis da História: Nicolau II, Guilherme II, Francisco-José. A imagem responde à acção, o documento começa o drama.

Concebe com um «colectivo central», isto é, uma equipa de documentaristas colocada sob as suas ordens, «uma comédia cujo herói é o petróleo» e mostra as grandes rivalidades económicas suscitadas pelo comércio do ouro negro. Em torno de uma intriga sumária, estatísticas, projecções; imensos *derricks* elevam-se em cena. Toda a habilidade do realizador não conseguiu salvar este espectáculo. Se só o homem pode parecer insuficiente, o acontecimento tomado em si mesmo não adquire valor dramático senão quando pesa sobre o destino das personagens de que não pode omitir-se a humanidade.

O maior êxito do «Piscator Buhne» foi uma adaptação do romance checo de Jaroslav Hasek: *As Aventuras do Bravo Soldado Chveik* (6). Esta sátira do absurdo militar não podia deixar de atingir as multidões. Piscator imaginou mil maneiras de tornar grotescas as personagens de Chveik: apareciam como fantoches ou projecções enormes de que o desenhador Georg Gross imaginou as silhuetas. No meio desse mundo absurdo, o simples soldado era colocado sobre um tapete rolante que o lançava de uma peripécia na outra. Em determinado momento, encontrava-se só; e sobre um larga tela que rodeava toda a cena, durante um monólogo medroso do infeliz Chveik, Piscator projectava a sua imagem — consideràvelmente ampliada e reproduzida centenas de vezes:

«Este quadro dava uma pungente impressão de solidão», escrevia Odette Lieutier.

Esta representação tornou a peça áspera e bufa. Mas esse triunfo foi o último do Teatro Piscator: em 1928, faliu. Havia um enorme desequilíbrio entre o custo desses espectáculos-máquinas e a receita que podia obter-se de uma sala de 1.200 lugares. O que deveria ser um Teatro político e popular não podia manter os preços suficientemente baixos. Piscator ultrapassara as possibilidades da realidade. Sonhando com um público, tentara construí-lo artificialmente. Em busca de uma nova dramaturgia, fora obrigado, à falta de autores, a essas montagens que ele próprio considerava uma maneira de ir por diante.

Depois da queda do seu Teatro, espera ainda realizar o seu sonho e elabora, com o arquitecto Gropius, os planos de um teatro de 3.000 lugares. Mas Hitler chega ao poder e ambos têm de se refugiar nos Estados Unidos.

Piscator representa uma posição teatral quase oposta à do expressionismo (com o qual se tende superficialmente a confundi-lo). Não procura o *grito*, mas a *prova;* não quer chocar, mas convencer. No seu universo cénico, maquinado até a abstracção, gosta de introduzir fragmentos da realidade que existem em toda a sua exactidão, como uma referência, um documento. Por esses meios, acumulando pequenos factos, tornando visível o contexto geral dos acontecimentos particulares, desconfiando do sentimento, apelando para a razão, quis encontrar o Teatro correspondente a uma nova concepção do Mundo, a do materialismo marxista.

Todos esses esforços gigantescos e demasiado novos não podiam afirmar-se senão sob uma forma peremptória e crispada. Estava aí o seu limite. Mas veremos que esse movimento não se perdeu para o Teatro.

*

Em 1928, Bertolt Brecht colaborou com Piscator. Abandonara o expressionismo das suas primeiras obras. Já não se contentava com um grito, tomava partido. Começava a escrever as suas «peças didácticas», espécie de «provérbios políticos», como *A Excepção e a Regra*. Em *Homem por Homem* e, mais tarde, *O Expediente* (1930), *Santa Joana dos Matadouros* (1930), apareciam os primeiros sinais da organização dialéctica da sua dramaturgia. Começava a encontrar a forma do que ele chamará mais tarde «Teatro Épico». Escreve *Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny*. A sua *Ópera de Quatro Vinténs*, escrita e encenada em 1928 e levada ao cinema por Pabst, tornara o seu nome célebre em todo o Mundo.

Mas Brecht não está ainda senhor do seu talento e as suas ideias teatrais não são precisas. Defende, então, as posições do Teatro Político de Piscator, em numerosos artigos polémicos.

Em 1931, escreve uma adaptação do romance de Gorki, *A Mãe*. Esse texto está longe de ser uma das suas melhores obras, mas é interessante ver desenhar-se nele algumas características brechtianas que se harmonizam com o movimento do Teatro alemão. Adaptando um romance, não sendo constrangido pela forma orgânica dos três actos, não se preocupa em encontrar no romance os fios de uma acção que deverá tecer dramàticamente. Mas o que é mais revelador é comparar essa adaptação às que os russos produziram, uma para o Teatro de Arte de Stanislavsky, a outra para o filme realizado por Poudovkine. O realismo russo agarra-se ao pitoresco, à anedota, à reconstituição da atmosfera sentimental dos meios: estamos perante o antigo realismo saído do naturalismo. Quanto a Brecht, encara de frente a ideo-

logia e pede-lhe que lhe forneça os meios da sua teatralidade. Despreza o pitoresco, disseca o quadro e tenta descrever-nos a acção caracterizando os comportamentos e os seus mobiles. Recusa qualquer expressão heróica ou sentimental para tentar desvendar as atitudes e as suas origens, a sua evolução e as suas consequências. Para isso, usa meios bem mais sóbrios do que aqueles que Piscator imaginara.

Nada de filmes, máquinas, símbolos alusivos. Brecht contenta-se, para sublinhar o contexto social no qual agem as personagens, com algumas máximas buscadas nos grandes revolucionários, que faz surgir através de projecções fixas sobre o fundo do cenário. Multiplica as pequenas cenas em torno da acção central e introduz canções que se inscrevem no texto como comentários ou prolongamentos (7). Todas essas particularidades de visão ou de construção encontrámo-las desenvolvidas não apenas nos textos ulteriores de Brecht, mas no seu estilo cénico.

Mas em 1931 está apenas no começo da sua experiência. E, em 1933, Hitler sobe ao poder. Brecht parte para o exílio, no qual construirá a forma definitiva da sua dramaturgia até às mais minuciosas consequências cénicas.

*

A tirania interrompeu a imensa fermentação do Teatro alemão. Foi uma experiência truncada de que o período 1919-1933 fora a adolescência exuberante. Com um pouco de recuo, agora que se apaziguaram os estrangulamentos e os escândalos, temos a impressão de enormes riquezas latentes. A imaginação cénica deu-se livre curso, inventando as soluções mais estravagantes. Entre a Escola expressionista, que pretendia agitar psicològicamente o espectador,

fazendo ao paciente uma curiosa cirurgia mental, e o Teatro Político, que só queria o entendimento do público, dando-lhe, como a um estudante dócil, uma lição, insistindo por que ela fosse compreendida, o Teatro alemão esteve nos limites do possível. Lembra um desses bancos de ensaio, nos quais, nas indústrias mecânicas, para pôr os materiais à prova, se leva os motores artificialmente até o limite das suas forças, até ao esgotamento.

Mas todas essas lições não se perderam.

NOTAS

1 — *Georg Fuchs escreveu, a abrir o capítulo «A Cena», em «Revolução no Teatro: Conclusões a respeito do Teatro de Arte de Munique» (edição americana da Cornell University Press,* 1959):

«Um dos nossos mais ilustres juristas escreveu um livro famoso chamado A Função da Lei. *Talvez algum artista-filósofo do futuro possa escrever um livro intitulado* A Função da Arte. *A Função dita a forma da existência social, que é a lei. Mas a Função também estabelece a forma da criação artística, que é o estilo (...). A arte dramática é, no seu próprio caminho, dança, que é movimento rítmico do corpo humano no espaço. E um exemplo de criação individual para uma participação harmoniosa numa experiência universal (...). Um trabalho de arte só vale o que valer o material de que se compõe (...). O naturalismo moderno é apenas o último degrau do método histórico do Teatro dos Meiningen.*

2 — *Convém recordar — e reler — o excelente ensaio de Denis Bablet «A encenação e a cenografia expressionistas», incluído no primeiro volume desta antologia.*

3 — *Na obra que iniciou esta coleção TEATRO, o nosso «Panorama do Teatro Moderno», reproduzimos as notas de Leopold Jessner para a encenação de* Os Tecelões, *de Hauptmann, realizada em* 1928, *no State Theater de Berlim. Elas são*

muito úteis para melhor esclarecimento das características — e não só de forma — de uma encenação expressionista.

4 — *Com o seu expressionismo muito particular, Jessner faz também Teatro político. Exactamente o que aconteceu, entre outras, com a encenação de* Os Tecelões.

5 — *Para a compreensão do fenómeno político-social que deu origem ao aparecimento do Teatro político de Piscator, à criação do* Volksbühne *e, mais tarde, do* Proletarisches Theater, *é fundamental o conhecimento deste episódio (dramático) contado por Piscator em* Il Teatro Político *(edição italina de Giulio Einaudi,* 1960):

«*Avançávamos na frente de Ypres. Primeira ofensiva alemã da Primavera de* 1915. *Empregavam-se os gases pela primeira vez. Cadáveres ingleses e alemães empestavam, sob o céu cinzento e desolado da Flandres. As nossas companhias estavam dizimadas. Tínhamos de preencher os vazios. Antes de nos lançarem na primeira linha, faziam-nos avançar e recuar. Quando nos dispúnhamos a avançar, chegaram os primeiros obuses. Ordem de dispersar em atiradores e de nos enterrarmos. Lancei-me por terra, com o coração aos pulos, e tentei, como os outros, cavar um abrigo com auxílio da minha pá. Mas, enquanto os outros conseguiam, eu não era capaz. O sargento aproxima-se, fora de si, e grita:*

— Com mil raios! Por que esperas?

— Não consigo enterrar-me!

— E porque não?

— Não sou capaz!

Então ele, injurioso:

— Qual é a tua profissão?

— Actor.

No meio dos obuses que explodiam por todos os lados, pareceu-me, no momento preciso em que pronunciei a palavra

«actor», que esta profissão, pela qual, apesar de tudo, lutara até o limite das minhas forças, que essa arte que eu punha sempre acima de tudo, era tão afectada, tão estúpida, tão ridícula, tão mentirosa também e tão pouco adaptada à situação real desta época e deste mundo, que tive menos medo dos obuses do que do simples pensamento vergonhoso dessa pobre profissão.

Um pequeno episódio, mas significativo, para mim, dessa época e para sempre. A arte, a arte real, a arte absoluta, deve provar que está à altura de todas as situações e dar provas de eficiência perante cada uma delas.»

Noutro capítulo — «Para a história do Teatro político» — Piscator explica:

«O Teatro político, tal como o aperfeiçoei no meu trabalho, não é apenas uma descoberta pessoal nem ùnicamente o resultado das agitações sociais do ano de 1918. *Nessa época, surgiram forças violentas na situação intelectual da sociedade burguesa e, conscientemente, ou como resultado da sua existência, modificaram de maneira definitiva essa situação e destruíram-na em parte. Essas forças vinham de duas direcções: da* Literatura *e do* Proletariado. *Na tangente dessas duas direcções, formou-se um novo conceito artístico: o* naturalismo *e uma nova forma teatral: a cena popular* (die Volksbuhne).

.....

... círculos que já durante a guerra tinham exprimido a sua oposição intelectual à guerra e que, com a revolução, viram chegar a sua hora, tomaram a iniciativa. Nos primeiros meses de 1919, *fundou-se em Charlottenbourg* Die Tribune *e Karlheinz Martin pôs em cena* Wandlung, *de Ernst Toller. Este Teatro, no entanto, não perseverou nessa senda; perdeu qualquer ambição ideológica e tornou-se apenas comercial.*

Martin, contrariado pelos acontecimentos, tentou renovar, noutro lado, as suas experiências. O primeiro Proletarisches Theater *foi, então, criado, mas desapareceu ràpidamente.»*

Como nota, Piscator esclarece:

«Na Primavera de 1919, *o* Proletarisches Theater *foi fundado em Berlim por Arthur Holitscher, Ludwig Rubiner, Rudolf Leonhard, Karlheinz Martin, Herman Junker, Beierle, Alfons Goldschmidt, etc. Seria, sob a forma colectiva, o primeiro instrumento teatral na Alemanha do culto do proletariado. Quando da primeira representação (que seria também a última) da peça de Krantz,* Liberdade, *o teatro Philharmonique estava cheio.»*

6 — *E conveniente reler, também, a propósito, o ensaio de E. Piscator «A adaptação de romances à cena», incluído no primeiro volume desta antologia.*

7 — *E também como uma forma de* distanciação. *Uma vez mais remetemos o leitor para o primeiro volume desta antologia, para se aperceber melhor da importância da distanciação brechtiana, com as notas do encenador Giorgio Strehler, para a «Ópera de Quatro Vinténs», de Brecht.*

A cenografia italiana a partir de 1945

Giulio Pacuvio

Ser obrigado a reduzir a uma fórmula árida fenómenos artísticos recentes, ainda em plena evolução, é bastante embaraçoso; sem trair a verdade, pode, no entanto, afirmar-se que a nova escola de decoração teatral, que se afirmou em Itália nestes últimos dez anos, se liga, pela longínqua hereditariedade artística, à grande tradição da cenografia italiana;

Trata-se, evidentemente, da tradição que nasceu do humanismo, se reforçou com o espírito da Renascença e adquiriu o seu pleno vigor entre os séculos XVII e XVIII; a que pode sintetizar-se, nas suas grandes linhas, pelos nomes de Buontalenti, de Peruzzi, de Serlio, de Parigi, de Sabbatini, de Scamozzi, de Torelli, de Vigarani, dos Burnacini, dos Bibiena, depois, de todos os arquitectos e engenheiros de Teatro e decoradores que inventaram, primeiro, e divulgaram, depois, no Mundo inteiro, as próprias formas da cena moderna.

É inútil dizer que em Itália, como de resto por todo o lado, essa tradição se esgotou, no século XIX, na fria repetição académica; o asfixiante império do melodrama esmagou-a com obras pintadas, sem génio, por honestos artífices. No século XX, a Itália não se mostrou completamente indiferente aos movimentos renovadores da arte da cenografia, mas é preciso admitir que, por múltiplas razões, esses movimentos não tiveram um desenvolvimento coerente e profundo. O estèticismo derivado de d'Annunzio, que sonhava com o re-

gresso às formas essenciais da antiga tragédia, provocou, por um lado, o encontro ocasional com o Teatro de um pintor tal como Paolo Francesco Michetti *(A Filha de Jorio*, 1904), mas por outro, inspirou um decorativismo faustoso e excessivo: o encontro de d'Annunzio com Débussy e Léon Bakst não foi o resultado de um simples acaso. O decorador italiano mais importante dessa época, Duilio Cambellotti, que parece ter sofrido a influência de d'Annunzio, encontrou, enfim, a melhor expressão da sua personalidade artística empenhando-se na verdadeira tragédia antiga: da áspera e pétrea nudez do Teatro grego de Siracusa, soube extrair um sentido profundo dos volumes plásticos que conseguiu, até, muitas vezes, despojar dos vestígios de um gosto de ornamento característico da época.

A Itália manifestou, também, nesse momento, o seu interesse pelas experiências estrangeiras mais audaciosas: Eleanora Duse apelou para Gordon Craig, para a cenografia de *Romersholm* (o resultado desta colaboração não foi, no entanto, feliz, em virtude de uma incompatibilidade que não era apenas artística) e o Scala de Milão foi o primeiro grande teatro que acolheu Adolphe Appia. Não pode, no entanto, afirmar-se que essas experiências tivessem uma influência precisa na cenografia italiana.

Tentativas de renovação mais espontâneas, intimamente ligadas ao movimento europeu de vanguarda, vieram do Futurismo que, no domínio da cenografia, se apoia, em primeiro lugar, nos nomes de Fortunato Depero e Enrico Prampolini. Este último alargou, por outro lado, mais tarde, a sua actividade teatral, desenvolvendo as fórmulas rígidas do Futurismo e fundando os seus ritmos geométricos com os temas inspirados pelas invenções técnicas. Encontra-se certamente maior reflexo das diferentes experiências europeias no Teatro de vanguarda de Anton Giulio Bragaglia que,

durante a sua pitoresca actividade polémica, passou atentamente em revista as expressões mais modernas da cenografia. Aceitava a pluralidade dos estilos com a curiosidade do homem de Teatro fortemente agarrado à acção imediata e espontânea da cena. Numa palavra, os germes teóricos da encenação moderna tinham sido semeados no terreno do teatro italiano, que continuava, apesar disso, a insinuar o «grande actor», geralmente satisfeito com os seus cenários de papel e com o banal meio burguês. Talvez as ideias de cenário mais sensacionais dessa época se encontrem nas indicações de cena das peças de Pirandello: tratava-se de autênticas *trouvailles* técnicas, transformadas pela imaginação poética, mas que infelizmente não encontravam, quase sempre, no palco, senão uma transposição aproximada.

Assim, pois, no que diz respeito à renovação das concepções decorativas, o Teatro italiano extraiu o seu impulso mais poderoso da visão criadora dos seus melhores autores. De facto, no período de entre as duas guerras, depois do desabrochar do repertório contemporâneo com Pirandello, Rosso di San Secondo, Lodovici, Chiarelli, Antonelli, Bontempelli, Betti e tantos outros, a nossa cena encontrou um sentido mais vivo e mais livremente imaginativo na unidade fundamental do espectáculo; viu-se afirmar na prática todos os dias os princípios modernos da encenação e surgir jovens artistas que encontravam na cenografia motivo de uma expressão completa.

É preciso salientar a importância que teve para este período o Maio Florentino, que apelou sucessivamente para os pintores modernos italianos mais conhecidos a fim de conceberem os cenários das suas representações anuais. Se é verdade que certo número desses artistas não conseguiu desempenhar-se no palco de uma técnica fundamentalmente pictural, esta iniciativa teve, no entanto, uma influência

importante sobre o gosto do público; o facto de ver propostos em cena os estilos de pintores tais como Carena, Severini, Casorati, Sironi, Carra e De Chirico contribuiu grandemente para iluminar, nas consciências artísticas, o problema da cenografia teatral. Na mesma época, Florença e Veneza chamaram Copeau e Reinhardt para criar espectáculos excepcionais ao ar livre, que ficaram como os melhores destes dois grandes mestres da encenação. Pouco depois, apareceram Renato Simoni, poderosa personalidade criadora e, no quadro do Maio Florentino, um decorador genial, infelizmente desaparecido demasiado cedo: Gino Sensani. Este último compreendeu, por uma feliz intuição, o encanto do cenário baroco e traduziu-o num traçado gráfico elegante. A expressão mais completa do estilo de Sensani encontra-se sem dúvida nos esboços dos seus figurinos, que concebia com uma imaginação rica e livre, não como pormenores da representação, mas quase como elementos proeminentes e decisivos da representação.

O torpor causado pela guerra deu lugar a um novo impulso renovador, apoiado pelo aparecimento no domínio da encenação de personalidades tão fortes com as de Luchino Visconti e Giorgio Strehler. Viu-se surgir e afirmar-se com vigor uma nova e muito activa escola italiana de decoração teatral. Alguns destes artistas, apesar de jovens ainda, ultrapassaram já o estádio das tentativas e fixaram a sua personalidade. Os mais jovens continuam a formar-se pela investigação.

Qual é a característica desta nova escola? Respeitando sempre a individualidade artística de cada um, visa a uma perfeita coesão entre a concepção do encenador e do decorador; entende, por isso, não simples colaboração, mas esforço comum para a unidade de estilo do espectáculo. Nesta relação em que a técnica se torna a própria condição

da invenção criadora encontra-se precisamente o aspecto mais profundo desse regresso à grande tradição dos cenários da Renascença italiana de que se falou no princípio. Nos casos mais significativos, criaram-se nestes últimos anos colaborações de carácter duradoiro entre encenadores e decoradores (Giorgio Strehler-Gianni Ratto, Luchino Visconti-Mario Chiari).

Durante estes mesmos anos, o Teatro italiano voltou-se para o fausto, para uma sumptuosidade requintada, para o esplendor delicado dos pormenores, sem perder de vista a busca de uma rigorosa unidade de estilo, em que o génio da fantasia poética encontra livre curso.

Era inevitável que, a uma interpretação austera do texto, se preferisse, algumas vezes, uma visão ornamental do espectáculo, que em certos casos caía na ênfase e no baroco excessivo. O regresso, com meios e sob formas modernas, às prestigiosas visões cenográficas de Torelli, dos Parigi, de Burnacini, era fatal, tanto sob a influência directa da cultura como devido a uma longínqua hereditariedade artística.

Esta influência da cultura, que fez nascer por vezes a inspiração de um novo encontro com as formas da cenografia barroca, torna-se mais evidente ainda quando o decorador se inspira em gravuras antigas e reproduz na cena o estilo das gravuras dos séculos passados. Veniero Colasanti recorreu, certamente, a essas fontes de inspiração, encontrando o seu equilíbrio num calmo sentido da composição. Mais ainda do que ele, Giulio Coltellacci retoma, com um gosto muito seguro, formas ornamentais e certas arquitecturas aéreas do século XV, para compor quadros decorativos de uma elegância brilhante e requintada. Esta atitude de brilhante reelaboração dos motivos da Renascença e do período barroco encontra-se em Fabrizio Clerici, que parte

destes motivos para chegar a alucinações nìtidamente surrealistas. O mesmo processo de inspiração encontra-se em certos espectáculos cujos cenários nasceram das sugestões do encenador Luchino Visconti: para *Troilus et Cressida*, de Shakespeare, montado de maneira grandiosa nos jardins Boboli, em Florença, Franco Zeffirelli construiu uma cidade ameiada no gosto das gravuras medievais. A cenografia para *La Locandiera*, de Goldini, nasceu da colaboração de Visconti com o jovem decorador Tosi. Com a evidente intenção de reagir contra a concepção habitual de um século XVIII adornado de ninharias, aí se encontra uma réplica da pintura despojada do pintor Longhi, com subtis relações cromáticas de Giorgio Morandi. Por outro lado, Visconti recorreu, num bom número dos seus espectáculos, à colaboração de Mario Chiari que, entre os decoradores da nova escola italiana, é talvez aquele cuja actividade é mais intensa, tanto no Teatro como no cinema. Mario Chiari, depois de um primeiro período de estilização elegante, passou, após os seus contactos com Visconti, a um cenário que tira da minuciosa busca de pormenores da realidade os elementos duma composição livremente articulada num clima rarefeito e abstracto (*Eurydice*, de Anouilh) ou a uma cenografia em que o fasto decorativo se impõe com uma força esmagadora (*Oreste*, de Alfieri). No entanto, nestes últimos tempos, o estilo de Mario Chiari parece ter evoluído ainda: dá actualmente um valor plástico e construtivo à cor, de que se serve com uma violência quase primitiva.

Um outro caso em que o cenário nasce de uma quotidiana e íntima colaboração com o encenador é o de Gianni Ratto, que foi o decorador do Piccolo Teatro de Milão desde a sua criação até 1954, onde se acomodou à forte personalidade de Giorgio Strehler. Em primeiro lugar, Gianni Ratto, inteiramente integrado nas concepções do seu ence-

nador, abandonou-se à influência do expressionismo alemão: propunha, no estreito espaço da cena, secas composições feitas de um pequeno número de elèmentos poderosamente sublinhados pelos projectores. Mais tarde, votou-se a composições mais livres, conservando, embora como principal fonte de inspiração, a solução técnica e funcional dos problemas cénicos.

Esta posição fundamental é partilhada por outros decoradores italianos, tais como Gianni Polidori, que tende a criar climas alucinantes numa fria geometria de formas puramente mecânicas. Pelo contrário, reconhece-se na cenografia de Lele Luzzati uma tendência para as deformações grotescas, ligando-se, através de Chagall, às formas da arte oriental.

Diversidades de orientações e de estilos, que nem sempre excluem um factor comum fundamental: os decoradores da nova escola italiana aliam-se a uma concepção da sua arte, que ultrapassa a simples pintura de um meio ou a pura composição decorativa. Querem atingir o ponto em que a técnica e a inspiração conjugadas criam a sugestão poética e consideram o espectáculo como um acto de criação total.

A decoração teatral na U.R.S.S. no século XX

Militza Pojarskaia

Na U.R.S.S., a arte da decoração teatral possui ricas tradições, sobre as quais se apoia e continua a desenvolver. Porque é, precisamente, ao Teatro russo que se deve o mérito de ter estabelecido as relações estreitas entre a cena e os mais ilustres mestres da pintura e da arte gráfica, de os ter atraído ao Teatro e de os ter feito participar na realização de espectáculos. As características próprias da arte russa da decoração não podem ser compreendidas independentemente da reforma empreendida por Stanislavsky e Nemirovitch-Dantchenko, no Teatro de Arte de Moscovo, que na sua prática atingiu uma unidade sem precedentes dos objectivos do encenador e do decorador no seu trabalho comum, para dar à acção um meio verídico, ajudando, assim, o actor a «representar», a «viver» a sua personagem e fazendo nascer no espectador a fé profunda na realidade do que se passa em cena.

A grande Revolução de Outubro abriu largamente as portas dos teatros às maiores massas do público. Ao mesmo tempo que esse público, surgiu um repertório inédito, inspirado pelos acontecimentos heróicos da Revolução, pelo nascimento de um mundo novo. Os temas novos depressa se encontraram no quadro do salão utilizado habitualmente para peças de costumes, nos antigos cenários limitados pelo urdimento e pelos bastidores. Os pintores tiveram, por-

tanto, de romper com os antigos princípios da ilusão cénica, do cenário chamado «psicológico», e de procurarem novos meios decorativos, mais vigorosos, mais expressivos, mais generalizadores. O cenário pintado, que conhecera tão grande voga na época pré-revolucionária, revelando-se fora de moda, foi gradualmente substituído pelo dispositivo construído, arquitectural. A adopção do dispositivo único, podendo ser transformado nos seus pormenores, permitiu desenvolver as grandes cenas de massa, complicadas e multiformes; sucediam-se numerosos episódios sem intervalo e obtinha-se assim o dinamismo que a acção requeria.

Os decoradores empenharam-se, imediatamente, por vezes em excesso, em inventar uma quantidade de praticáveis, variados, constituindo um sistema complicado de escadarias, estrados e passadeiras, enquanto procuravam encarniçadamente qualidades cénicas em diferentes materiais (madeira, contraplacado, palha, ferro ou aço). Esta moda extremista levou certos decoradores a excluir completamente da cenografia qualquer alusão às formas concretas e reais, a renunciar inteiramente à cor para se obter a abstracção pura.

O público não compreendia nem gostava deste estilo. O encenador soviético muito conhecido, que é também decorador, N. Akimov, definiu muito exactamente o cenário construtivista e abstracto: «O mal da geometria pura é que não tem alto nem baixo. Uma cadeira invertida pode exprimir muitas coisas; mas tente-se inverter um quadrado! (1).

Desde 1920, aliás, alguns adoptaram o dispositivo único em palco giratório; os decoradores completavam-no com pormenores realistas, desprezando, assim, os princípios do «construtivismo puro». Em certos casos, iam ao ponto de renunciar completamente à abstracção para criar imagens concretas e, consequentemente, obras expressivas e marcantes, tais como Rabinovitch para *Lisistrata*, de Aristófanes,

realizada por Nemirovitch-Dantchenko no palco do Estúdio Musical do Teatro de Arte.

Uma etapa importante no desenvolvimento da cenografia foi marcada pelos cenários de V. Eimov para a peça de Vsevolod Ivanov *O Comboio Blindado 14-69*, no palco do Teatro de Arte, em que a pintura manifesta uma vontade «monumental-heróica» de grande efeito. Na altura em que os campeões do construtivismo se obstinavam em afirmar que um espectáculo de tema contemporâneo revolucionário não podia ser realizado senão por «meios dinâmicos construtivistas» e que o método do Teatro de Arte era antiquado, Stanislavsky e o seu antigo colaborador e amigo Simov criaram cenários que podem ser considerados, com razão, como um resultado brilhante dos seus esforços anteriores e uma expressão não menos brilhante do novo estilo. Concretos, possuindo toda a força de persuasão da vida real, os quadros do espectáculo eram de uma composição tão dinâmica e de uma construção tão audaciosa, que os factos mais simples e mais vulgares eram erguidos ao nível de grandes generalizações artísticas.

Em 1934, no Teatro Kamerny de Moscovo, foi criada a *Tragédia Optimista*, de Vsevolod Vichnevski. A sua patética ligeiramente sublinhada e o seu *pathos* romântico exigiam uma expressão cénica ao mesmo tempo total e concisa. O tablado, sobre o qual se desenrolava a acção, imaginado para esse espectáculo pelo decorador Ryndine, era verdadeiramente arquitectónico mas de maneira alguma abstracto. Servindo-se de formas precisas, quase geométricas (um círculo rodeado de degraus descendo em vagas), o artista exprimia uma coisa concreta: a cratera aberta no campo de batalha pela explosão de um obus.

No entanto, seria errado supor que graças à introdução na arte decorativa dos princípios construtivistas-arquitectó-

nicos, tão largamente empregados na Arte do Teatro na época 1920-30, se renunciara ao cenário pintado. Entre 1920 e 1930, toda uma plêiade de decoradores, partidária do cenário pintado, realizou verdadeiras obras-primas de arte decorativa das cenas dramáticas e líricas, operando, sobretudo, na encenação de obras clássicas. Graças aos seus dons notáveis, os mestres da geração mais velha — Golovine, Youonn, Lancéré, Kardovski, Kontchalovski, Krymov, Koustodiev, Oulianov, Arapov e outros — inventaram novas formas correspondendo às novas obras dramáticas da era soviética.

No princípio do decénio 1930-40, grande número de artistas decoradores, entrado na carreira desde os primeiros anos que se seguiram à Revolução de Outubro, deram igualmente a sua preferência ao «conceito pictural» no cenário de Teatro. Dmitriev, Viliams, Akimov, Altmann, Bossoulaev, Volkov, Gamrékéli, Kozlinski, Konstantinovski, Knoblock, Piménov, Chifrine, Pétritzki, Rabinovitch, Ryndine, Tychler, Khvosov-Khvostenko, Chestakov, Erdmann — eis os principais representantes dessa geração «outobrista» de pintores e decoradores de Teatro, cuja maioria continua a trabalhar com êxito nos nossos dias. São artistas muito diferentes pelo carácter das suas obras e os seus métodos individuais de trabalho. Mas estão unidos pelo seu ponto de vista comum sobre as tarefas e os fins do Teatro.

Defendendo as posições do realismo socialista, os artistas soviéticos do Teatro deixam-se guiar na sua obra por princípios de ordem altamente ideológica, pelo desejo de encarnarem fielmente a realidade de maneira a fazerem nascer no público associações de ideias concretas, de lhe falarem de maneira compreensível e familiar, numa palavra, encontrar o caminho do seu cérebro e do seu coração.

A lista de nomes que enunciamos é, na verdade, muito incompleta. Alguns artistas-decoradores e pintores são igual-

mente pedagogos eminentes, tais como O. Skoulmé (Letónia), V. Haas (Estónia), S. Nicolaev (Bielo-Russia), M. Kourilko (Moscovo), M. Bobychov (Leninegrado).

Na União Soviética não existe diferença qualitativa, diferença, por assim dizer, de nível, entre as artes das diferentes repúblicas nacionais ou entre as artes das «capitais» e da «província». As «décadas» teatrais das diferentes repúblicas nacionais, organizadas periòdicamente em Moscovo, testemunham as suas grandes aquisições nesse domínio. Os espectáculos dos teatros provinciais passam, frequentemente, pelo palco do Teatro do Kremlin. Aliás, os contactos e as permutas constantes entre os diferentes teatros do nosso país contribuem para o desenvolvimento geral do Teatro soviético. Esse grande rio é alimentado por diferentes correntes das artes cénicas das quinze repúblicas irmãs, que são de uma variedade e duma riqueza nacional infinitas. M. Drak, A. Oumanski, N. Doukhnovski na Ukrania, O. Mariks na Bielo-Russia, E. Tchémodourov no Uzbekistão, S. Kobouladzé, I. Soumbatachvili na Georgia, K. Minossian na Arménia, I. Yankouss, I. Sourkiavitchous na Lituania, A. Lapigne, E. Vardaouniss, G. Vilks, na Letónia, N. Mey, V. Peil na Estónia, A. Timine na Bouriat-Mongólia, S. Mandel, P. Speranski, N. Médovtchikov, E. Helms, V. Lioudmiline, I. Sévastianov e M. Arslanov, na Federação Russa, têm contribuído enormemente para a obra comum de edificação do Teatro soviético. Os jovens pintores, que mal acabam de ingressar na profissão artística, como V. Dorrer, T. Starjénetzkaia, V. Chaporine, R. Moukosséeva. D. Afanassiev, N. Zolotoriev, E. Tenberg, F. Navitzkass, G. Sander e muitos outros trabalham também activamente.

Foi entre 1930 e 1940 que se tornaram famosas as obras de artistas eminentes como V. Dmitriev (1900-1948) e P. Viliams (1902-1947).

Dmitriev é, talvez, o representante mais típico da arte soviética de decoração teatral. Depois de ter sofrido e ultrapassado a influência do formalismo e do expressionismo no começo da sua carreira artística, agarrou-se aos princípios do método de Stanislavsky e de Némirovitch-Dantchenko; não se limitando a ser decorador, participava mesmo na encenação. Os seus cenários para *Ressurreição*, *Ana Karenine*, *Os Inimigos* e *As Três Irmãs* no Teatro de Arte, e para *Carmen* e a *Dama de Paus*, no Bolchoi, e para a *Donzela de Orleans* no Teatro de Ópera e Ballet de Leninegrado evidenciam-se pela força psicológica e emotiva do colorido. Servindo-se dos processos mais diversos de expressão e de realização cénica, Dmitriev soube encarnar o pensamento de Stanislavsky, que considerava que o cenário deveria ser lacónico, mas ao mesmo tempo extremamente expressivo, evidenciando-se, por vezes, para atrair inteiramente a atenção do público, em certos momentos do espectáculo, segundo a concepção do encenador. Os cenários de Dmitriev para *O Homem da Espingarda* de Pogodine, *Na Margem do Neva* de Tréniov, realizados em 1937, por ocasião do 20.º aniversário da Revolução de Outubro, e mais tarde para *O Relógio do Kremlin* de Pogodine são modelos perfeitos de realismo socialista. Estes cenários estão penetrados do *pathos* do heroísmo, do sopro dos grandes acontecimentos históricos, duma grande força emotiva.

Viliams aproxima-se de Dmitriev, mas a sua arte é mais sumptuosa. As suas primeiras obras para a cena traduziam já a preferência pelas formas brilhantes, essencialmente teatrais. Eis porque escolheu como esfera principal do seu trabalho a ópera e o bailado.

Antes de ingressar no Teatro, Viliams era pintor; eis porque no começo da sua actividade de decorador integrava, por vezes, demasiado directamente nos cenários os painéis

pintados, a pintura mural, etc. No entanto, para o *Pickwick Club* no Teatro de Arte, os enormes painéis que figuram em cada cena integram-se perfeitamente no espectáculo como elementos orgânicos, constituindo ao mesmo tempo como que uma espécie de singular comentário satírico do seu conteúdo. Singe-se inteiramente à música como na sua decoração para a ópera *Ivan Soussanine* de Glinka, afirma-se perfeito exegeta dos diferentes estilos históricos no bailado *Romeu e Julieta*, e revela-se poeta e criador de «feéries» em *Cendrillon;* não tarda que Viliams se torne um decorador completo.

Ainda que pertençam a um período teatral mais antigo, mas porque a sua carreira foi longa, é necessário citar também F. Federovski, célebre pelas suas realizações da *Khovantchina*, do *Príncipe Igor*, de *Boris Godounov* e do *Don Paisible;* assim como M. Saryan, verdadeiro poeta da Arménia, ardente colorista, fortemente inspirado pela arte popular.

O Teatro soviético escreveu uma página notável na história da encenação das obras de Shakespeare. Aí também os decoradores desempenharam um papel importante.

Em 1934, um mestre eminente da arte gráfica, V. Favorski imaginou para a *Noite de Reis*, no Segundo Teatro de Arte, uma construção leve de colunas finas, sendo o espaço entre elas ora preenchido por leves cortinas ornadas, ora ficando livre para permitir que as colunas se destaquem sobre um painel pintado servindo de telão de fundo a todo o espectáculo e representando uma cidade italiana. As diferentes combinações das cortinas preenchem o espaço cénico, transformando-o instantâneamente, de maneira que a acção da comédia shakespeariana se desenvolvia fàcilmente e livremente nesses cenários de um estilo e de uma elegância incontestàvelmente Renascença.

Vários espectáculos shakespearianos notáveis foram representados nas cenografias de A. Tychler. Tychler nasceu

decorador de Teatro. Gosta de fazer valer os tecidos e os materiais de todas as consistências, os ornamentos, as cortinas de desenhos bizarros, as esculturas. Mas qualquer que seja o género da decoração cénica que tenha escolhido, encontram-se sempre os simples estrados praticáveis do teatro popular. No entanto, Tychler só obtem êxitos totais quando as obras teatrais concordam perfeitamente com o seu temperamento, tão evidente é a sua personalidade: observa-se tanto no aspecto «trapu» do seu *Rei Lear*, como nas torres maciças do seu *Ricardo III*.

Nos seus cenários para *A Fera Amansada* e para *Sonho de Uma Noite de Verão* N. Chifrine desferiu um duro golpe no «mau convencionalismo», no pseudoteatral, na sumptuosidade de ópera, de que estavam recheadas certas encenações das obras de Shakespeare. Na *Fera Amansada*, a ideia central do encenador A. Popov era mostrar a vida e os costumes da época da Renascença. O decorador criou o meio orgânico no qual deviam agir as personagens de Shakespeare com os seus verdadeiros sentimentos, a força e a vivacidade das suas paixões e o resultado foi impressionante.

Na obra de N. Akimov, é dado lugar de relevo à dramaturgia clássica e contemporânea da Europa Ocidental. Akimov é um maravilhoso construtor, que usa o espaço cénico com muito espírito, comunicando-lhe os aspectos mais variados. No entanto as construções abstractas nunca retiveram a sua atenção e continua fiel à ilusão cénica, à imagem. A sua maneira caracteriza-se pelo colorido um um pouco duro e as superfícies limitadas como se fossem traçadas à régua. Mas o traço essencial da sua obra é a ironia; uma ironia que visa a estreiteza de espírito, a mediocridade, o filistinismo, a hipocrisia e mesquinhês pequena-burguesa, a ênfase empolada e pretensiosa. Se, nas suas composições dá provas de engenhosidade e de imaginação,

regressa, no entanto, frequentemente, aos seus processos favoritos. As formas da arquitectura barroca do século XVIII, as esculturas irònicamente grotescas, as formas ultramodernas dos móveis geomètricamente angulosos ou arredondados e dos interiores contemporâneos encontram-se muitas vezes na sua cenografia. Akimov decorou numerosas peças de E. Chvartz, que fazem reviver os condes d'Andersen comunicando-lhes um sentido actual. Mas Akimov não se limita a esse espírito «grotesco». Faz igualmente cenários «sérios», por exemplo para *La Débâcle* (Teatro Vakhtangov, 1927), espectáculo de grande projecção política, que põe em cena a imagem do povo revolucionário. Akimov comunicou ao espectáculo uma forma plástica precisa, elíptica e impressionante, buscando intrèpidamente os seus meios de expressão no cinema.

Na época da última guerra e nos primeiros anos que se lhe seguiram, o tema central do Teatro, portanto dos decoradores, foi, naturalmente, a luta heróica do povo soviético contra o fascismo. Em vários espectáculos notórios da época, a compreensão fundamental da peça, uma vez que os acontecimentos, os da guerra, tinham sido muitas vezes vistos e vividos pelos autores dos cenários, auxiliou esses artistas a atingir na sua obra uma verdadeira grandeza épica, que ultrapassava muito as suas tarefas concretas. Foi o caso, por exemplo, de uma cena do espectáculo *Os de Estalinegrado*, em que o decorador Chifrine mostrava uma casa em escombros transformada em verdadeiro campo de batalha.

Cerca de 1940, a actividade teatral do pintor muito conhecido Y. Piménov tornou-se mais intensa. De qualquer maneira, Y. Piménov continua a ser um verdadeiro chantre da realidade socialista. Na concepção teatral de Piménov, a actualidade é a maior preocupação. Os camiões e os automóveis nas ruas dos *stanitzas* (burgos cossacos), os trac-

tores e as gruas mecânicas sobre as extensões douradas das estepes do Kubão, as áreas dos *kolkhozes* iluminadas a electricidade, onde o trabalho prossegue noite e dia, não são para ele simples «prosaísmos», porque representam mais do que simples indicações de lugar e de tempo de acção. Na ambiência habitual, no trem de vida contemporâneo, o olho penetrante do artista descobre uma riqueza e uma policromia infinitas; nas suas paisagens e nos seus interiores os pormenores simples e habituais tornam-se poéticos. A natureza primesautéria de Piménov assim como o seu domínio da pintura manifestam-se igualmente nas suas cenografias para *La Tire-Lire*, *A Dama das Camélias*, *Cyrano de Bergerac* ou *Paillasse*.

Pelos fins do decénio 1940-1950 e durante os anos seguintes, observou-se em certas obras teatrais duas tendências opostas, mas igualmente erróneas; dum lado, uma inclinação para os cenários demasiado sumptuosos, pomposos, atafulhados; do outro, uma tendência para o verismo. O receio do convencionalismo cénico moderno, o desdém pelas leis da cena, o hábito de considerar os cenários como simples painéis decorativos, a concepção imprecisa do espectáculo, eis os erros que contribuíam recentemente ainda para o estreitamento e para o empobrecimento das possibilidades plásticas do Teatro soviético, que ele combateu com tenacidade e que lhe foi preciso vencer.

Mas já cerca de 1955 a crítica teatral verificava com razão a grande diversidade das investigações no domínio da cenografia teatral, a importância e o brilho dos resultados obtidos. Nestes últimos anos, os decoradores soviéticos aplicaram nos seus trabalhos para o teatro os princípios mais variados.

Um único dispositivo grandioso — de maciças portas forjadas, eriçadas de pontas agudas, servindo ao mesmo tempo de quadro e de lugar de acção — tal é, por exemplo,

o elemento fundamental do cenário criado por V. Ryndine e pelo encenador N. Okhlopkov para *Hamlet* (princípio até certo ponto buscado por eles no Teatro shakespeariano). Foi assim que os criadores do espectáculo exprimiram o seu ponto de vista sobre o mundo hostil a Hamlet, o mundo do Mal, o mundo-calabouço.

Pelo contrário, em *O Meu Amigo Kolka* no Teatro Central para Crianças, de Moscovo, os próprios intérpretes mudam os elementos cenográficos (decorador B. Knoblock) durante a acção, que se passa numa escola pouco mais do que esboçada num telão de fundo.

Por outro lado, para a tragédia de Sófocles *Édipo-Rei* no palco do Teatro georgiano Roustaveli de Tbilissi, o decorador P. Lapiachvili construiu cenários sólidos, que compreendem arquitectura e escultura.

Enfim, o jovem decorador estoniano E. Rentor, graças a uma combinação engenhosa da pintura e da arquitectura, garante a mutação instantânea dos quadros em *António e Cleópatra*.

Os teatros dramáticos voltam, de novo, ao dispositivo único, transformável segundo as exigências da acção, que pode, assim, desenrolar-se simultâneamente em vários ângulos da cena, permitindo mudar ràpidamente de lugar. Os tablados têm formas e estruturas diversas, os interiores e as paisagens podem aparecer ao mesmo tempo; utilizam-se todas as espécies de cenários combinados — pintados e a três dimensões — assim como simples cortinas.

N. Okhlopkov demonstra-nos, de espectáculo para espectáculo, as vantagens da cena de arena, situada no meio do público, como o «caminho das flores» japonês (Okhlopkov já fizera experiências nesse sentido cerca de 1940 no palco do Teatro Realista em colaboração com os decoradores J. Chtoffer e B. Knoblock, entre outros).

O encenador V. Ploutchek, para a realização das peças de Maiakovski e de Nazym Khikmet, nomeadamente, não hesita em servir-se do cinema e de inscrições.

O pintor-decorador A. Vassiliev, em *Horizontes sem Limites* e em *A Luta de Caminho* no Teatro Mossoviet (encenações de Youri Zavadski) utiliza, com êxito, as projecções.

Mas para os cenários das obras de autores clássicos — Chekov, Gorki, Tolstoi, Ostrovski, Dostoievski — os decoradores recorrem mais raramente aos processos puramente convencionais modernos.

Por vezes, o desejo de exibir certos processos decorativos empregados com intenções sugestivas, encontra-se em contradição com o próprio carácter da obra dramática; são, neste caso, deslocados e inoportunos. Um excelente exemplo do contrário, isto é, do perfeito acordo entre a obra e os cenários sugestivos, observa-se nas maquetas de A. Bossoulaev para *A Tragédia Optimista*, no Teatro Pouckine de Leninegrado. Esses cenários parecem ditados pelo próprio carácter da peça: patética ligeiramente «elevada» e cujas personagens, frequentemente, se dirigem directamente ao público. O dispositivo-construção, fàcilmente transformável segundo as exigências da acção, não só serve a representação, mas ainda simboliza plàsticamente e de maneira realista a ideia central do espectáculo: o caminho percorrido por um destacamento de marinheiros desde a austera Petrogrado até as vastas estepes do Sul.

Actualmente, nos teatros soviéticos, continua a utilizar-se tanto o cenário pintado como o cenário construído. O cenário pintado está sobretudo em favor nas cenas líricas. Por exemplo, ao carácter trágico concentrado de *Mozart e Salière* correspondem perfeitamente os cenários pintados de B. Volkov, tão lacónicos e tão discretos na sua composição e no seu colorido. A música, por assim dizer, multicolor

de óperas tais como *Sadko* e a *Lenda da Cidade de Kitej*, a grande força poética da fantasia popular que contêm, encontram a sua expressão na rica gama, tão alegre como brilhante, tão doce como suave, empregada pela decoradora Sofia Younovitch. Os cenários e os figurinos do pintor Virsaladzé são literalmente musicais; participam intimamente no espectáculo graças aos contrastes dinâmicos das suas cores que mudam simultâneamente com o desenvolvimento da acção. Nos cenários de Virsaladzé para as óperas *Daissy*, *O Barbeiro de Sevilha*, *As Vésperas Sicilianas* e para os bailados *O Coração da Montanha*, *Laurencia*, *Sete Belezas*, *Achik Khéribe*, *A Bela do Bosque Adormecido*, a *Flor de Pedra* e muitos outros espectáculos, a música encontra uma encarnação plástica profundamente poética, emocional e pitoresca.

Exprimir por meio das artes figurativas a essência da obra e atingir o máximo de eficiência — porque o cenário deve constituir um elemento inseparável do espectáculo, que contribui para revelar ou sublinhar a sua ideia-mestra a sugerir ao público associações de grande alcance vital — eis a tendência geral, comum a todos os decoradores soviéticos tanto dos teatros dramáticos como líricos. Porque estas duas formas teatrais não são separadas por um muro intransponível, nem por princípios e métodos essencialmente diferentes. Bem pelo contrário, enriquecem-se mùtuamente. O cenário pintado tem adeptos fiéis no Teatro dramático, assim como em certos espectáculos líricos, tais como a ópera *A Mãe* no Bolchoi (decorador V. Ryindine) e o bailado *Otelo* (decorador S. Virsaladzé) testemunham com eloquência que os meios figurativos empregados nas cenas líricas podem ser renovados e multiplicados ao infinito. Um exemplo perfeito da possibilidade de unir o cenário pintado ao cenário construído está bem patente em *Terras Arroteadas*, segundo o romance muito conhecido de M. Cholokhov (cenários

de N. Chifrine). Estes cenários reduzem a nada a opinião tão frequentemente afirmada de que a verdade da vida e a verdade da cena são duas noções incompatíveis. Aqui, o espectáculo respira livremente no espaço aberto da cena. E encontra-se confirmada a palavra de Stanislavsky, que só aprovava a convenção cénica quando não fosse pura abstracção.

Para se aperfeiçoarem, os decoradores soviéticos continuam a trabalhar diàriamente como pintores segundo a natureza. Isso ajuda-os a tomar conhecimento do mundo que os rodeia e da sua vida. Porque é a vida sob todas as suas formas que é a fonte permanente da inspiração, é ela que constitui o terreno sobre o qual nasce e se desenvolve a Arte do nosso País.

NOTA

1 — *É necessário salientar a ausência do nome de Meyerhold deste ensaio, tanto mais que o autor não se dispensa de falar de construtivismo. E é de estranhar que um ensaísta soviético moderno, escrevendo especialmente para o estrangeiro, como é o caso, e exactamente quando já se criou na U.R.S.S. um movimento de reabilitação* (?) *do extraordinário Poeta do Construtivismo e da Biomecânica, depois de mais de duas dezenas de anos de um silêncio impenetrável, o omita. Claro que é transparente a fidelidade do autor ao realismo socialista, de que os grandes artistas de Teatro da União Soviética e dos países do Leste já estão a libertar-se, como o leitor terá verificado no capítulo «A Evolução da Encenação no Leste Europeu», de Ossia Triling, incluído no primeiro volume desta antologia.*

Em «Les Théâtres de Moscou» (Edição em línguas estrangeiras, Moscovo, 1959*) V. Komissarjevski já dedica um capítulo a Meyerhold* (Les Spectacles de Meyerhold) *e escreve:*

«A arte do eminente encenador soviético Vsevolod Meyerhold provocou na época acaloradas discussões. A vida deste artista de talento foi complicada e contraditória. Estreou-se no fim do século no jovem Teatro de Arte como discípulo de Stanislavsky. Este, tendo descoberto em Meyerhold um investigador de novos caminhos na arte, remeteu-o para o trabalho experimental do estúdio. No entanto, as experiências de Meyerhold não justificaram, então, as esperanças do mestre. Na época

perturbada da reacção que se seguiu à derrota da primeira revolução russa, Meyerhold cai sob a influência dos estetas simbolistas e abandona o realismo por abstracções nebulosas da arte decadente. Mais tarde, contratado pelo Teatro Alexandre, esforça-se por estilizar o Teatro de Molière e a Commedia dell'Arte. No próprio limiar da revolução, monta, com o decorador Alexandre Golovine, a tragédia de Lermontov Mascarada, *espectáculo pomposo, monumental, penetrado da sensação trágica do destino.*

A revolução permite a Meyerhold criar sem limitações. Atira-se para a luta sob a palavra de ordem «Outubro Teatral» e quer montar um espectáculo revolucionário, de propaganda, que seja efectivo como um cartaz. Os efeitos pomposos e a estilização estética de outrora dão lugar a soluções cénicas de uma simplicidade ascética. O espírito poético e revolucionário de Maiakovski, com o qual Meyerhold se encontrou pela primeira vez durante o seu trabalho comum em Mistério-Bufo, *deu origem ao que de melhor se realizou nas investigações da época. Essa benéfica influência de Maiakovski fez-se igualmente sentir nos anos* 20, *nos espectáculos satíricos em que Meyerhold flagelava com o seu ardor habitual o espírito filisteu e a trivialidade.*

Nas suas buscas, Meyerhold enganar-se-á ainda algumas vezes; frequentemente o desejo de interpretar uma obra à sua maneira dará origem a espectáculos discutíveis, ainda que penetrados pela marca do talento. Tais foram os casos da Floresta *de Ostrovski e do* Revisor *de Gogol, em que trata de maneira extremamente livre essas obras-primas clássicas. Muitas vezes ainda o* brio *dos processos do encenador, o gosto do excêntrico e os efeitos plásticos puramente exteriores se sobrepõem à verdade do carácter humano criado pelo dramaturgo. Mas, apesar das faltas e dos erros formalistas, nesses espectáculos vive a poesia realista.*

Sim, a poesia, porque em arte Meyerhold existia e pensava como poeta, encarnando em personagens de um simbolismo concentrado, em encenações de uma poesia imprevista, em ritmos intensos, em audaciosas soluções cénicas, grandes ideias sobre o mundo contemporâneo.

Hoje, os encenadores e os actores do nosso Teatro estudam minuciosamente a herança de Meyerhold.»

Mesmo assim, é apenas uma ponta do véu que V. Komissarjevski levanta, sem se atrever, ainda, a erguer Meyerhold à sua autêntica estatura de artista do Teatro, porque, como escreve Nina Gourfinkel — e quem quer que tenha estudado a obra e a doutrinação estética do encenador russo não pode deixar de estar de acordo — «Seguir as vias sinuosas da arte de Vsevolod Meyerhold é folhear a história universal do Teatro».

A sua concepção dos direitos do artista *causou-lhe a desgraça e a morte. Mas a morte não o destruiu — porque a morte que os tiranos, sejam eles de que* cor *forem, reservam aos artistas, não os destrói. E essa é a sua vingança sobre os seus carrascos. Quanto a Meyerhold, os problemas que pôs na década de* 1920 *continuam ainda hoje rigorosamente válidos. Como salienta Nina Gourfinkel, «o estudo da filiação Meyerhold-Piscator-Brecht (e, ainda mais longe, até Roger Planchon e Maurice Béjart) está ainda no seu começo».*

A escolha dos colaboradores: 1.º, do decorador

Léon Moussinac

Transfigurar a realidade, criar uma harmonia dominante, acentuar a convenção ou destruí-la o melhor possível, tais são os objectivos principais do encenador, esquematizando (ou explicando ao decorador para que este esquematize) em função do jogo cénico, a decoração teatral de determinada peça: cenários, figurinos, máscaras, acessórios.

Isto compreendido, percebe-se que a escolha do decorador deve rodear-se de certas garantias, tanto no que diz respeito à inspiração (o talento) como no que se refere à técnica (prática teatral).

Gordon Craig é categórico: «É razoável supor que um indivíduo, tendo passado quinze ou vinte anos da sua vida a pintar a óleo sobre superfícies planas, a burilar ou a gravar em madeira, produzirá uma obra de pintor que terá as qualidades da pintura, sem mais nada, e é preciso ter cuidado com estes artistas». Uma tal apreciação só foi formulada com vista a reagir violentamente contra o emprego abusivo e incoerente que se fez, em tempos, no Teatro, dos pintores de cavalete. É justo, em princípio, desconfiar de um pintor sem experiência teatral. Contudo, grandes artistas, tais como Picasso, Matisse, Derain fizeram, ocasionalmente, obra notável colaborando no Teatro — em cenários, figurinos, cortinas —, consentiram em estudar os problemas da cena e penetrar-se das suas exigências especiais: isto é, porém, uma excepção. Os melhores colaboradores, de facto, são

pintores que, como Fauconnet, Jean Hugo, Christian Bérard (e, antes destes, Dethomas, Drésa, Touchagues, seguindo eles próprios o exemplo dos russos Bakst, Alexandre Benoit, Egorof, etc.) se familiarizam amorosamente com a arte do Teatro e avaliaram e reconheceram pacientemente as dificuldades e os caracteres e aperceberam-se das diferenças com a pintura e as outras artes, tornando-se, a pouco e pouco, especialistas, de qualquer maneira, da decoração teatral. Convém, no entanto, reter, pela sua pertinência, a observação de Adolphe Appia, a saber que: «Dominada pela pintura, a encenação sacrifica o actor».

Assim, o encenador, tendo fixado a importância maior ou menor que terão a cenografia, os figurinos e os acessórios na criação que empreende, deve orientar a sua escolha — salvo casos excepcionais — para *um pintor experimentado* (só um *prático* pode ser um artista medíocre) o qual, pelo seu talento, pela sua maneira, pela sua compreensão particular de um género dramático, ou de um estilo, seja o melhor a interpretar a sua ideia e — interpretando-a — a exaltar o pensamento directivo da representação.

Para guiar uma tal escolha, convém, naturalmente, ter em conta:

a) Que se disponha, quer de um palco fixo, quer de um palco de maquinaria mais ou menos complicada (de uma cena equipada à italiana ou de qualquer outro sistema);

b) Que se resolva utilizar cenários concebidos em superfícies ou em volume (telas pintadas ou construções pintadas — fixas ou móveis);

c) Que se julgue mais conveniente à obra usar o «trompe l'oeil» e a perspectiva clássica ou, então, uma forma plástica do cenário e figurinos utilizando representações perspectivas susceptíveis de agir superiormente sobre os sentidos dos espectadores (deformações à maneira dos primitivos, ou dos

cubistas, por exemplo). Deve entender-se que cenários, figurinos, acessórios, são, essencialmente, instrumentos da representação (*).

No caso em que, devido ao princípio da iluminação ou do sistema imposto pelas circunstâncias, quer se trate de iluminação pela ribalta, tangões e gambiarras, quer de iluminação por meio de projectores fixos e móveis (podendo haver combinação dos dois sistemas), a encenação comporta ou não a utilização do pano de boca (e neste último caso as mutações fazem-se «à vista»), o decorador deverá ser mais ou menos apto a adaptar-se a todas as necessidades técnicas e práticas do jogo de cena, a todas as necessidades da óptica, particular ao Teatro.

Estas necessidades *técnicas* e *práticas* são determinadas tanto pelo relevo como pelo espaço da cena; e, segundo o relevo dado ou previsto, segundo o espaço (utilizado ou não nas suas três dimensões), segundo ainda os lugares de representação, o encadeamento teatral das fases da acção imporão soluções mais ou menos fáceis de realizar e, também, mais ou menos económicas. Assim, ter-se-á em conta, antes de tudo, durante estas investigações, as linhas principais da encenação e não apenas a escala particular da cena (exterior, por assim dizer, à obra representada) mas também à escala própria do género da peça e da sua acção (interior à obra representada): dramática, lírica, feérica, etc. As próprias desproporções, se há volumes, entre o cenário e as personagens, devem ser cuidadosamente medidas de acordo com o encenador, não devendo ser o decorador um criador à parte do Teatro, autónomo, mas subordinando-se, inteiramente, ao papel de um colaborador, com *todas as suas limitações*.

(*) É preciso distinguir — grosseiramente que seja — entre o cenário *ornamental* e o cenário *funcional*.

Às exigências da óptica teatral serão examinadas com atenção. Nenhum desacordo será tolerável, nomeadamente no que diz respeito às relações entre o actor e a cenografia, por um lado, e entre o espectador e a cena, por outro. Sabe-se, por exemplo, que a nossa vista explora simultâneamente o campo e a profundidade do espaço que se lhe oferece e que esse campo e essa profundidade no Teatro variam segundo o lugar ocupado pelo espectador, o qual impõe um ângulo de visão mais ou menos certo. A arquitectura dos teatros construídos «à italiana», devido às diferenças consideráveis dos ângulos de visão que impõe, obriga a compromissos. Certas categorias de espectadores são, assim, muitas vezes sacrificados (os balcões altos, os lados) em benefício de outras categorias privilegiadas (plateia e balcões de frente), etc. Por outro lado, a óptica teatral, pròpriamente dita, quaisquer que sejam o campo e a profundidade da cena, exige em geral contrastes mais marcados não apenas do que na natureza, mas ainda do que nas interpretações desta pelos pintores e escultores (qualquer que seja, também, a escala): fala-se, de facto, de «ampliação». A gradação destes contrastes é mais ou menos sensível segundo o grau das aberrações normais, conscientes ou não, da vista do espectador; e, como necessàriamente se apela para a colaboração do público, convém ter em conta a qualidade desse mesmo público (quero dizer a sua maior ou menor aptidão e cultura visual, a sua maior ou menor familiaridade com as artes em geral e as artes plásticas em particular). Diremos, portanto, que existe um certo número de considerações ópticas ao mesmo tempo particulares ao espectáculo teatral em si, a um espectáculo teatral considerado nas condições originais da sua apresentação e à qualidade do espectador.

Com todo o conhecimento de causa, o decorador deve ser capaz de dominar essas diversas ópticas e, sem que o

espectador, em geral, seja prejudicado, pelo contrário, impôr uma óptica conforme a que a encenação leva lògicamente a considerar e que o encenador deve, por seu turno, ser capaz de definir.

É aqui que intervêm fortemente esses factores pessoais tão consideráveis no êxito ou no fracasso da colaboração entre o encenador e o decorador. Acontece que este, uma vez senhor do desejo daquele, cuidadosa e vigorosamente expresso, sugere com conhecimento preciso da obra a representar, sob o impulso de uma inspiração «segunda», análoga à do encenador, soluções em que, de princípio, não pensara e que aumentarão, de maneira sensível, o valor teatral do espectáculo.

Estas soluções podem provocar modificações importantes na composição cénica. As influências recíprocas manifestam-se plenamente em personalidades bem vincadas. Donde, também, essa utilidade de uma colaboração expressa quando as linhas gerais da encenação são elaboradas. O decorador preencherá então todo o seu papel, a sua personalidade ajustar-se-á eficazmente à interpretação proposta pelo encenador. Este último pode muito bem, pelo contrário, cometer um erro de escolha: perante um projecto de cenografia que demonstre profunda incompreensão por parte do pintor, só tem que recusar, sem hesitações, essa colaboração e procurar outro artista. As concessões são demasiado perigosas.

Pràticamente, será muito útil um maquetista profissional para a relização do projecto segundo os desenhos e esboços coloridos. De facto, o *uso de uma maqueta construída à escala exacta da cena* oferece vantagens incontestáveis para a condução do trabalho prático. A maioria dos encenadores adopta este processo. Na verdade, limitam-se consideràvelmente os riscos de interpretação e de construção segundo

um simples desenho. Está prática, frequente no estrangeiro, está ainda pouco vulgarizada em França, com prejuízo do Teatro, salvo quando se trata de cenografia concebida *à plat*, segundo as mais rotineiras convenções da cena à italiana. Desenho ou pintura só deveriam convir a projectos esboçados, isto é, a ideias de linhas e de cores dominantes. A maqueta construída facilita as correcções, a verificação constante do jogo. Tècnicamente, tanto quanto artìsticamente, a maqueta construída elimina os riscos de equívocos, permite ganhar tempo precioso e ajuda à iniciação dos actores e dos outros colaboradores no estudo da representação (*).

Se acontece, por exemplo, que o decorador prevê, com o encenador, fazer trasbordar, num certo momento, a decoração para a sala, como é possível estabelecer a harmonia entre os elementos do espectáculo, sem a intervenção da maqueta? O que é justo neste caso acessório, também o é no que procede do essencial: a representação (**).

Quanto aos acessórios, comandam uma prática especial frequentemente experimentada à base de receitas autênticas e particularmente consentidas por certos teatros pouco

---

(*) É útil que todos os elementos móveis da cena e do cenário (praticáveis, cenários, móveis, acessórios) ou fixos durante a representação, o sejam igualmente na maqueta. Se se decide usar uma cortina especial, será confiada com vantagem ao mesmo pintor-decorador, assim como quando se recorre a transparências para sombras vivas ou projecções. — (N. do A.)

(**) Acontece, por vezes, segundo certas concepções da encenação, que são os próprios actores quem desloca ou muda os cenários durante a representação, ou apenas um elemento cenográfico, e não os maquinistas. Também pode acontecer que o encenador deseje conservar aparente para o espectador a maquinaria de cena; e: neste caso, as mutações terão lugar, *necessàriamente*, à vista. Nesse caso, a escolha de uma certa expressividade simbólica do cenário e o seu condicionamento prático determinam uma qualidade decisiva da representação. — (N. do A.).

afortunados, obrigados a substituir a riqueza pela astúcia e a invenção (*).

Recordemo-nos de J. Rouché que, no plano da decoração teatral, fez no seu tempo, brilhantemente, a sua própria demonstração: «O pintor-decorador e o figurinista colaboram para fundir a aparência escultural e colorida dos actores e dos figurantes com as linhas e as cores da decoração geral; através deste entendimento minucioso evitar-se-ão choques de tons, confusões inesperadas, contrastes violentos entre a suavidade de um tecido e a de um panejamento, menos imputáveis à inépcia dos figurinistas do que à ignorância daquilo que constitui as linhas principais da encenação».

Tudo isto põe em relevo a vantagem considerável para um teatro de possuir o seu próprio estúdio, sob a direcção de um técnico, para a confecção de cenários, guarda-roupa e acessórios. Porque importa que exista o mínimo possível de margem de interpretação em relação às maquetas, e que o executante do guarda-roupa, por exemplo, não tenha possibilidade de agir à vontade, mas fique estritamente subordinado não apenas a exigências técnicas, mas também a exigências artísticas: as resultantes da criação do pintor-decorador. A maqueta construída, ainda que pouco utilizada, é muito útil como elemento intermédio entre o desenho e a realização.

Convém, ainda, considerar que, contràriamente ao que geralmente se faz, o trabalho prático com os actores (marcação, ensaios, etc.) só deve começar quando estiverem terminadas as maquetas quase definitivas dos cenários, figu-

(*) É esta a prática de alguns teatros ambulantes, entre os quais, o melhor exemplo, na minha opinião, é o do Theatre Populaire Flamand, de Johan de Meester. — (N. do A.).

rinos e acessórios (e máscaras, se for caso disso), para que o rendimento desse trabalho seja mais eficaz. Não se corre, assim, o risco de que uma parte que se julgava importante surja, de repente, inútil, por exemplo, quando decorrem os ensaios no palco, sem implantações definidas, nem marcações, nem o carácter e estilo da cena suficientemente delineados ou ainda em elaboração, portanto, incertos. Na presença das maquetas, os actores compreendem melhor, desde o princípio do seu estudo, limitações e liberdades da representação previstas como razões precisas da encenação; não se arriscarão aos acasos da última hora e, em certos casos, a autêntica desorientação quando começarem a ensaiar com cenários e guarda roupa, quase no fim dos ensaios de apuro, perante as surpresas que lhes estão reservadas. Com o conhecimento preciso da maqueta estarão à vontade, compreendendo o estilo e o espírito da representação, podendo entregar-se à sua própria descoberta e melhorar, assim, por sua vez, a qualidade teatral da representação em que participam.

Assim, também não convém — quando se trata de matérias frágeis ou preciosas — deteriorar os guarda-roupa ou os acessórios em numerosos ensaios. O encenador fará, então, confeccionar réplicas em materiais mais grosseiros, para que o artista possa familiarizar-se com eles, se os seus movimentos, os seus gestos e as suas atitudes dependerem das suas particularidades. O mesmo se diz para as máscaras (*). A vantagem é semelhante quando se trata de certas cabeleiras ou postiços.

(*) Isto importa particularmente quando se trata de vestuário excêntrico, de época ou inventado, cujo uso não corresponde ao dos trajos modernos ou, ainda, quando é caso de o actor acusar uma deformidade física. — (N. do A.).

Técnicas e novos materiais na decoração teatral

Yves-Bonnat

Nos tempos actuais, tudo se passa muito depressa. Mal nos decidimos a adoptar um novo uso, a servirmo-nos de um objecto recentemente inventado, a raciocinar segundo uma dialéctica recente, e logo outras maneiras de viver, outros utensílios ou aparelhos, outros sistemas filosóficos nos solicitam.

O homem moderno mal tem tempo de se adaptar à manipulação dos produtos da sua imaginação criadora e sobretudo à mentalidade revolucionária que o seu emprego provoca.

O que equivale a dizer quanto seria presunçoso o menor julgamento sobre o que representa, no remoinho da nossa civilização em marcha, a actual evolução da cenografia teatral no Mundo.

A experiência mostrou que não há especialização válida a respeito dos movimentos artísticos desde há muito passados. De facto, ainda não se acabou de epilogar sobre a oportunidade do ultra-realismo da decoração no Teatro Livre de Antoine (ou do, mais moderado, de Stanislavsky), sobre a do contributo pictural moderno dos Bailados de Sérgio Diaghilev, ou sobre a do construtivismo, no expressionismo russo soviético, germânico ou checo. Hoje ainda devemos contentar-nos com reconhecer que esses movimentos foram, cada um no seu tempo, e por vezes em lugares adequados, necessários, em razão da esclerose dos usos precedentes.

Nenhum, no entanto, atingiu um grau de saturação tal que não possamos considerá-los para criar novo. É nisso que o presente estudo deve ser prudente e modesto nas suas conclusões.

Virtudes que reflectem, aliás, a maioria das respostas ao inquérito que empreendemos, com René Hainaux, junto dos decoradores de cerca de vinte países, por intermédio dos Centros Nacionais do Instituto Internacional do Teatro.

E, antes de tudo, porquê este inquérito? Para informar os espectadores dos problemas e das investigações específicas dos decoradores de Teatro contemporâneos? Sem dúvida. Mas também para multiplicar entre esses decoradores as informações úteis ao seu trabalho. Para assinalar aos outros, aos encenadores, aos directores, e até aos intérpretes, as possibilidades ao mesmo tempo artísticas e práticas que oferecem as técnicas e os materiais modernos, *à priori* concebidos ou descobertos para outras utilizações diferentes das da cena.

Inquérito de propaganda, dir-se-á? Não exactamente, porque nada se impõe em matéria de Arte. Mas inquérito de revelação e de vulgarização.

Ainda nesse ponto, as respostas dos decoradores interrogados coincidem: nada de preconceitos na descrição de cada um deles de se servir de determinado material, até então desconhecido ou insólito, ou de tal técnica que escapa à da maquinaria tradicional.

Mas antes, por um lado — é o facto do espírito criador do artista decorador — curiosidade, depois desejo de transmutação a respeito da «matéria» ou da «mecânica» estranha ao Teatro. Por outro — é o do profissional preocupado com êxito — descoberta de uma solução inédita e superior às dificuldades apresentadas por certa obra teatral ou por certa encenação.

E, enfim, vontade mais ou menos consciente de incorporar a decoração teatral no movimento geral das artes plásticas. As quais se singularizam, na nossa era atómica, pela pureza da forma, a sedução do ritmo (*) e a singularidade — senão sempre a nobreza — da matéria.

Trata-se, portanto, de um «conceito moderno», justificado materialmente e psicològicamente. Conceito quase universal que não implica, no entanto, qualquer estandardização — pelo menos de momento — pois que autoriza todas as personalidades, nacionais ou individuais, a manifestarem-se. Permitirá a eclosão do estilo da nossa época? Isso não depende, evidentemente, apenas dos decoradores. Se esta evolução entrasse em ruptura estática com a da encenação, se uma e outra ligadas submergissem por excesso de perfeição a obra dramática escrita, ou se as três conjugadas se precipitassem em extravagâncias inassimiláveis pelo público, não seria de estilo que então se trataria, mas de decadência.

Os travões naturais a tais perigos são oferecidos pelo conhecimento perfeito que os homens de Teatro da nossa época têm dos estilos e das técnicas anteriores, que estão longe de ter sido totalmente abandonados. Podemos preferir viajar num avião de reacção sem, no entanto, recusarmos, uma vez por outra, um passeio em gôndola, em Veneza, ou uma cavalgada na floresta.

Ao mesmo tempo que se admira um cenário construtivista de Téo Otto ou de Caspar Neher, pode gostar-se também das telas pintadas de Carzou ou de Bernard Buffet.

(*) O público, habituado pelas técnicas do cinema e da televisão a mudanças rápidas de quadros, por vezes instantâneas ou fundidas, não suporta hoje tão fàcilmente como outrora as esperas de mutações cenográficas no Teatro. Apesar dos palcos giratórios, dos estrados e tapetes rolantes, das cenas deslizantes, que oferecem soluções de rapidez, os encenadores e os decoradores continuam a procurar processos mais ou menos inéditos para conseguir o mesmo resultado. — (N. do A.)

Acontece, até, frequentemente (*) que duas técnicas e estéticas aparentemente contraditórias possam aliar-se numa brilhante síntese.

No entanto, o modernismo estético saído da adopção de uma técnica moderna caracteriza-se essencialmente pela estilização. Quem diz «estilização» diz «depuração», diz «escolha». Não é raro, na decoração dos últimos vinte anos, que um só elemento decorativo (construção, móvel ou objecto) pretenda figurar todo um lugar dramático.

Se esse elemento tem proporções felizes, uma matéria característica, se está colocado na cena no lugar visível e mais inevitável para o jogo do actor, se as suas formas oferecem o máximo de superfícies para a recepção de iluminações precisas e, em caso de necessidade, variadas, tem todas as qualidades de um cenário completo, enriquecidas por um maior poder de sugestão, que pode ir até à fascinação.

*

É tempo, depois desta espécie de introdução ao nosso inquérito, de abordar em todos os pormenores questões que propusemos.

I. *Os materiais*

A. Utilizais ùnicamente materiais tradicionais da cenografia teatral: tela pintada, madeira, etc.?

B. Que materiais novos ou não habituais no Teatro haveis empregado nos vossos espectáculos?

a) para a realização dos cenários: metais, vidro, plásticos, aglomerados, matérias sintéticas, fibrocimento, novas telas, etc.;

(*) Ver capítulo A cenografia na U. R. S. S. — (N. do T.).

b) para a relização do guarda-roupa: tecidos artifi-ficiais, plásticos, folhas metálicas, papel trabalhado, etc.?

C. Por que motivos utilizais essas matérias:

a) maior segurança (matérias ignífugas);

b) leveza e facilidade de manutenção;

c) facilidade de manufactura (corte, serragem, modelação, colagem, etc.);

d) busca de efeitos estéticos (rugosidade, polimento, envernizamento, opacidade, transparência, etc.);

e) efeitos de sugestão das realidades sociais (matérias ricas, matérias pobres, miserabilismo, opulência, «feérie», etc.);

f) efeitos sonoros realistas ou psicológicos (exemplo: laje ressoante sob os passos do actor)?

D. Haveis encontrado esse materiais no comércio ou haveis solicitado ensaios em laboratórios?

E. Haveis utilizado estes materiais no estado bruto ou depois de os terdes sujeitado a tratamento apropriado?

II. *Equipamento cénico*

A. O equipamento cénico «à italiana» tradicional revelou-se suficiente para as vossas realizações?

B. Haveis sido conduzidos a utilizar um equipamento renovado, de meios mecânicos aperfeiçoados (palcos giratórios, ascensores, cenas de planos móveis, tapetes rolantes, etc.)? Se sim, quais foram as vantagens e os inconvenientes nos planos estético e técnico?

C. Haveis, vós próprios, concebido (imaginado, aperfeiçoado, experimentado...) aparelhagem técnica especializada? Se sim, qual o objectivo?

D. Qual seria, na vossa opinião, o equipamento cénico ideal?

E. Haveis trabalhado ùnicamente em teatros de arquitectura clássica à italiana, ou haveis experimentado outras estruturas arquitecturais (cenas abertas, cenas de quadro transformável, teatro de arena, cena fixa de sala móvel, teatro adaptável)? Quais foram as vantagens e os inconvenientes?

III. *Iluminação*

A. Participais directamente na preparação e na realização das iluminações? (A que título: decorador, chefe electricista, director técnico, encenador e em que proporções de colaboração com os outros técnicos?)

B. Que aparelhagem eléctrica (de preferência ou por obrigação) usais habitualmente (aparelhos, potência, disposição, fluorescência, etc.)?

C. Utilizais ùnicamente a luz branca ou igualmente a luz colorida? Porquê?

D. Haveis alguma vez sido levados a utilizar as técnicas do Teatro luminoso (cenário projectado, total ou parcial), projecção de sombras, projecção móvel (cinema, desenhos animados?) Se sim, com que objectivo, com que resultados (decepções e satisfações)? Que progressos desejaríeis?

IV. *Método de trabalho*

Podeis (sobre todas estas questões) descrever sucintamente os vossos métodos de trabalho, a vossa parte de colaboração com os outros técnicos e com o autor ou o composi-

tor? Trata-se de um trabalho de equipa íntimo e constante? Dirigis vós mesmo a realização dos vossos cenários e figurinos? Se sim, descrevei as fases sucessivas e a importância da vossa colaboração.

Inquérito conduzido pelo Instituto

As respostas recebidas no primeiro lançamento deste inquérito provaram que se as preocupações relativas ao problema são mundialmente idênticas, não podem, pelo menos de momento, dar lugar a qualquer teoria absoluta.

E é bem assim, porque a teoria é inimiga da arte, e o acto teatral um caso mais de inspiração artística do que empreendimento técnico.

Não é menos verdade que todo o domínio, até aqui convencionado pelas impossibilidades de fazer melhor, feèricamente ou realìsticamente, se revela hoje aos criadores de espectáculos (encenadores e decoradores). Se é ainda insuficientemente explorado esse domínio, é porque poucas obras antigas, cujos autores não podiam suspeitar o alcance, se prestam, com risco de ser deformadas; e porque os autores novos não lhe prevêem a extensão, sem dúvida por falta de informações suficientes.

Algumas obras contemporâneas, porém, não só se acomodam a esses meios técnicos, mas ainda parecem solicitá-los.

Tais, por exemplo: *Moisés e Aarão*, de Schonberg (velha na sua idade moderna, mas tão jovem no seu espírito), *O Louco* e *A Ópera de Poeira* de Marcel Landowsky — para não citar senão três exemplos no Teatro lírico. Tais, no dramático, a maioria das peças de Ionesco, Audiberti e Adamov. Tais, ainda, não importa que bailado feérico ou abstracto (no sentido moderno da palavra).

Encontrar-se-ia, também, fàcilmente em certas buscas de Teatro total de Paul Claudel *(Le Soulier de Satin, Jeanne au Bucher* e *Christophe Colomb)* um inconsciente e premonitório desejo de materiais estranhos e de técnicas fantásticas.

O que equivale a dizer que estamos longe das maquinarias, das iluminações e dos efeitos plásticos, hoje bastante risíveis, das comédias-bailados do Grande Século ou do romantismo fantomático do bailado Giselle.

*

Mas retomemos algumas das questões enumeradas pelo inquérito, as que parecem determinantes.

As matérias novas? São inumeráveis de forma, de aspecto, de cores, de propriedades sugestivas ou fenomenais. Alargam o campo dos «efeitos» pela exclusão da pintura em perspectiva, que perdeu o seu poder de sedução sobre o público e se revela contraditória com a luz dirigida (as sombras, as luzes e as transparências são móveis durante o espectáculo). Têm uma personalidade que a tela pintada não possuía, em que a iluminação era fixada *a priori* pelo pincel, fosse num relevo figurado, fosse num plano puramente plástico.

À atracção de novas matérias, ou existentes mas não utilizadas, acrescente-se as enormes possibilidades de forma, construção e manutenção.

Através delas, o decorador-maquetista acode ao encenador, ao maquinista e ao luminotécnico, sem abdicar de satisfações artísticas pessoais.

No que diz respeito à indumentária, há vantagens análogas. A indumentária de Teatro não tem nada de comum com a reconstituição histórica, cujos pormenores requintados

passam despercebidos do público; nem com o trajo de cidade contemporâneo. É antes um símbolo, um sinal, uma evidência de personalização, pela síntese que permite ao desenhador.

Nos dois casos: cenário e indumentária, é possível ao artista plástico conceber a sua obra em função da matéria empregada. A matéria inspira-o, como em qualquer obra de arte plástica.

E a sua paleta deixa de ser apenas composta de pigmentações coloridas, mas também de todo o registo de intensidades e colorações móveis que lhe oferecem os aparelhos eléctricos e o jogo de órgão que os comanda.

O estilo «Ballet Russo», que consistia em apresentar um quadro de cavalete ampliado atrás das evoluções dos artistas intérpretes, e em iluminar brilhante e respeitosamente esse quadro (em prejuízo das iluminações de acção) parece nas cenas modernas tão fora de moda como as iluminações a gás sobre cenários pintados em perspectiva do século XIX.

Essa dádiva sumptuosa que a electricidade nos faz provoca uma revisão do equipamento cénico.

De facto, se embeleza o que ilumina, se revela as belezas próprias (matéria, cor e volume), a electricidade insinua igualmente as suas taras. Cria na maquinaria tradicional efeitos inesperados, mais frequentemente prejudiciais do que vantajosos. São, por exemplo, «as descobertas», os «reflexos», os «dias», as «fugas», as alterações de tonalidade, as sombras insólitas, etc.

Numerosos decoradores, por essas razões, pintam as suas maquetas e dispõem os planos pensando constantemente na disposição desses aparelhos eléctricos, na sua potência, no seu automatismo e na sua agilidade. Exploram as qualidades dessa electricidade teatral, temendo os seus caprichos.

Já não se pode ser decorador de Teatro sem ter profundos conhecimentos de luminotécnica.

E, quando os adquirimos, praticamos e experimentamos, podemos chegar a estabelecer uma cenografia com um mínimo de meios pròpriamente decorativos, tornando-se o jogo dos órgãos de luzes as cores e os pincéis do artista decorador.

Iniciado na ciência da iluminação, o decorador deve penetrar também a da sonorização. A introdução nas encenações líricas, dramáticas e coreográficas de aparelhos susceptíveis de criar o que os músicos chamam o «cenário sonoro» — estereofónico ou não, mas de qualquer maneira orientado em função da acção dramática — implica quer a camuflagem, quer a justificação visual da presença da aparelhagem: difusores e, por vezes, micros de transmissão ou de reforço do som directo.

É perigoso pensar em dissimular esses aparelhos quando o cenário está já implantado ou dependurado no urdimento, porque as duas instalações só podem prejudicar-se recìprocamente, uma por motivos de ordem estética, a outra por factores científicos (qualidade e localização do som, efeitos de Larsen, etc.) De facto, além das instalações sonoras fixas colocadas na sala, no urdimento ou nos bastidores, a encenação pode impor instalações especiais em partes da cena visíveis do público.

Pessoalmente, várias vezes me encontrei perante estes problemas, nomeadamente na criação, com encenação de Marcel Lamy, do *Cavaleiro de Neve*, ópera de Boris Vian e Georges Delerue. Prevenido antecipadamente, foi não só com o encenador mas também com o sonorizador que tive de trabalhar para conceber as maquetas da cenografia. Neste caso, a aparelhagem de som pode tornar-se, pelo arranjo cénico, um autêntico elemento decorativo.

Neste caso também, a utilização das matérias decorativas tradicionais pode revelar-se ineficaz; e eis mais uma razão para se abrir o catálogo dos materiais novos ou inventar novas aplicações das matérias correntes.

Este problema tem, pode dizer-se, o seu «corolário», quando se trata de insonorizar construções ou revestimentos que, sob o passo dos actores ou dos bailarinos, produzem ruídos prejudiciais à acção dramática ou à pureza da música.

Encontramo-nos, assim, entre o desejo de modernizar a ciência da decoração e o de anular as suas ressonâncias insólitas.

*

Em França, só um reduzido número de decoradores-maquetistas que se interessa por estas questões prefere remeter-se aos chefes-decoradores dos teatros aos quais são chamados a exprimir-se (*). É, então, raro que o resultado final seja satisfatório, porque esse género de colaboração provoca mais concessões recíprocas estéreis do que compreensão criadora.

Estas considerações não devem, porém, fazer supor que a tradição perdeu todos os seus direitos. Bem pelo contrário, o decorador e o seu superior directo, o encenador, não podem ignorar ou desprezar nenhuma das vantagens dos elementos diversos e experimentados da maquinaria tradicional, quanto mais não seja para os utilizar com fins diferentes daqueles para que outrora foram concebidos. É loucura, por exemplo, suprimir os «subterrâneos» de um palco porque se pretende só utilizar cenas giratórias ou des-

(*) Citemos alguns: Malclès, Ganeau, Douking, Daydé, Allio, Aequart, Noël, Pace, Rapp, Camurati Farrah... — (N. do A.)

lizantes. Igual erro se cometeria se se pretendesse reduzir a superfície do urdimento para facilitar a colocação de um ciclorama rígido e demasiado circular.

Muitos cenógrafos ou com pretensões a isso têm, com pretextos de modernização, mutilado palcos ao ponto da representação de certos espectáculos se tornar impossível.

*

Na verdade, tudo pode servir, com a condição de não servir sem necessidade. Durante uns trinta anos de experiências teatrais, tem-me acontecido ver jovens animadores, que deram as suas provas apesar da probreza dos meios técnicos postos à sua dispoisção, sofrer derrotas clamorosas no dia em que trabalham num teatro superiormente equipado.

É a eterna história da indigestão dos esfomeados de repente salvos da fome.

A obra a representar é em todos os casos o guia essencial dos meios a empregar. Comanda a necessidade, recomenda a pureza.

*

Só comentei, até agora, o nosso inquérito na suposição, optimista, da existência de teatros perfeitamente construídos e equipados. E seria, sem dúvida, desonesto simular desconhecer essas inúmeras salas espalhadas pelo mundo, que quase sempre não passam de salas de festas, cinemas, garagens, quando não apenas granjas, e onde o Carro de Thespis, cada vez mais expansionista, descentralizador e propagandista da cultura, é obrigado, à falta de melhor, a descarregar a sua bagagem. É evidente que as más condições materiais provocam a mediocridade artística.

OS DECORADORES REVELAM OS SEUS SEGREDOS

Arnon ADAR (Israel)

I-C: *As matérias*

Escolho os meus materiais ao mesmo tempo pelas suas qualidades estruturais e pelo seu poder emocional.

Por qualidades estruturais entendo as que lhes são inerentes: a leveza de certos metais que os destina idealmente ao reforço de certas estruturas de grande porte, as qualidades acústicas de certos painéis, etc.

Muitos materiais, vistas as suas qualidades idênticas, podem substituir-se entre si; mas têm, no entanto, cada um um valor emocional próprio, único para o público. A arte contemporânea liga muita importância ao material em si; ora, o cenário de Teatro é sempre grandemente influenciado pela arte do seu tempo; o público moderno encontra-se, portanto, cada vez mais sensível às qualidades emocionais dos materiais.

II-D: *Equipamento cénico*

Desejo, em primeiro lugar, um bom palco com um número suficiente de alçapões; em segundo lugar, um sistema eficaz de varandas (tais como as roldanas sincronizadas de George Izenour); por último, um proscénio adaptável.

III-C: *Luz colorida*

A pretensa «luz branca» é, bem entendido, luz de incandescência não filtrada, que não é branca de todo. Não há

razão para a empregar, a não ser em efeitos especiais. Mesmo a luz difusa do dia tem diferentes graus de cor; porque não fazer isso em cena?

Desafio qualquer «apóstolo da luz branca» a aplicar as suas teorias na prática da iluminação.

René Allio (França)

As técnicas da cena evoluem em vaso fechado há vários séculos; ainda hoje se constrói como se construía no século passado, enquanto a indústria dispõe de uma quantidade de soluções de substituição, de técnicas novas, de novos materiais (ininfugos, leves, maleáveis), de uma outra organização de trabalho. A última intervenção da indústria no Teatro foi a introdução da luz eléctrica. Hoje, tal matéria nova poderia significar o fim do pano de ferro e, portanto, a transfiguração do quadro de cena, o começo da transformação de todo o edifício.

Seza Altindag (Turquia)

I-A: Ainda que use, em caso de necessidade, os materiais tradicionais, como a tela e a madeira, prefiro experimentar os plásticos, o papel modelado, as folhas de bronze, o vidro, os espelhos, o contraplacado, as folhas de estanho, de ouro ou de prata, a juta pintada, o pó de vidro, uma mistura de serradura de madeira e cola, os coiros artificiais, o cordel, o tule, a serapilheira metalizada, etc.

Howard Bay (Estados Unidos)

I. — *Os materiais*

Nunca me preocupei com a caça do «novo» e do «diferente» no que diz respeito a materiais de construção cénica.

Dia após dia, cada vez mais profundamente penetramos em pilhas de vidro e de betão e nessas mortais fabricações miraculosas.

A única montagem inteiramente realizada em latex, concebia-a para um drama de O'Casey. O tijolo rugoso e as pedras foram prèviamente modeladas, depois realizadas com folhas de latex de 4 pés por 8. Até o ciclorama era uma gigantesca parede de tijolos — tijolos artificiais de borracha. Desta vez, a solução era ao mesmo tempo prática e estética. Paredes desagregadas, caindo em ruínas, de relevo vigoroso, absorvendo bem a luz sob diferentes ângulos evocavam constantemente a mesma atmosfera de Dublin.

Saulo BENAVENTE (Argentina)

I-A: Creio que a arte dramática contemporânea e os dramaturgos modelos como Brecht e Durrenmatt tomam as suas raízes no mundo dos plásticos, no alumínio anodizado, nos complexos de tubos de aço, das lâmpadas de gás, do nylon, dos reguladores electrónicos, dos politilenos, etc., e como cada vez mais estou persuadido de que a condição primordial da existência do Teatro é a contemporaneidade das suas formas expressivas, penso que hoje o cenógrafo não pode recusar-se a adoptar novos materiais, novas técnicas, novos métodos para dar à obra imaginada uma justa realidade, conforme ao tempo em que vivemos.

II-B: Não creio nas vantagens dos palcos giratórios permanentes pelas seguintes razões:

a) provocam uma limitação da profundidade da cena;

b) condenam, no todo ou em parte, o uso dos subterrâneos;

c) são dispendiosos;

d) podem substituir-se, vantajosamente, quando necessário, por discos desmontáveis ou plataformas deslizantes e giratórias ao mesmo tempo, plataformas cujo eixo é descentrado para poderem escamotear-se ou dar-se-lhes posições mais variadas.

Liviu CIULEI (Roménia)

I-B-b: Emprego muito frequentemente o pano de sacaria (pintado ou patinado de bronze, a vaporizador ou a pincel) para a confecção da indumentária. Emprego o cordel para fazer as cotas de malha, ou então a ráfia, etc. Imito o *mohair* implantando fios de seda nos tecidos, a pele de serpente com palhetas e a pele de leopardo pintando a pele de carneiro tosqueada. Faço pérolas com madeira de tília colorida em diferentes tons.

I-E: Pode empregar-se a linhagem em estado bruto, mas também com um banho de soda.

Victor Maria CORTEZO (Espanha)

I-B: *As matérias*

O papel prensado com matérias rugosas (esparto, serapilheira, etc.) e fixado com cola ou mesmo areia ou cimento leve apresenta interessantes qualidades tácteis.

A serapilheira tratada com cal ou misturada com serradura de madeira pode dar superfícies muito curiosas. O vime é bastante vantajoso (creio ter sido o primeiro a empregá-lo) pela sua leveza e pela facilidade com que acompanha as linhas do desenho e os arabescos.

III: *Iluminação*

É a vedeta, o «anjo» do cenário; tudo quanto tem de melhor e cada vez mais necessário.

Gosto dos «negros absolutos» e dos «jactos de luz» sobre as personagens e o gurda-roupa. Os «claros-escuros» que sublinham a representação. O «negro» à maneira de cortina para as mutações.

Joszef Cselenyi (Hungria)

III-D: Naturalmente, gosto de empregar todos os efeitos de sombra e de luz, sobretudo os diferentes tipos de projecção. Utilizamos projecções totais ou parciais, normalmente feitas por detrás da tela de projecção. Projectamos filmes e fotografias com êxito idêntico.

É muito útil para situar um lugar ou par dar um plano de fundo vago.

A projecção, em virtude do seu efeito suave e vagamente esférico é um dos processos dramáticos mais vantajoso.

Os contornos vagos da projecção excitam a imaginação do espectador.

Douking (França)

I-A: Muito recentemente (Ópera-Cómica, Paris, 1960) para *Voo de Noite* — ópera segundo a obra de Saint-Éxupéry, com música de Dallapicola, numa encenação de Jean Mercure —, realizei um cenário inteiramente em alumínio e plexiglas. Isso dava uma espécie de desenho depurado dos

escritórios da Companhia de Aviação de Buenos Aires. Os numerosos vidros em plexiglas impediam as vozes de se perder no espaço cénico e permitiam, deixando ver constantemente o céu, produzir 1.000 reflexos das personagens — sem, no entanto, graças à orientação das superfícies, devolver a imagem dos projectores.

Charles ELSON (Estados Unidos)

III-B: Considero muito importante os esquemas de iluminação. Procuro iluminar toda a área de representação com projectores, de tal maneira que as caras dos actores sejam iluminadas de duas direcções diferentes — sob um ângulo de 45 graus em plano e em elevação — e com duas cores diferentes. O primeiro plano de cena é iluminado do tecto da sala e das paredes de lado. Emprego também projectores de perseguição — de incandescência, de 3.000 a 5.000 vátios — colocados em diferentes lugares da sala, para marcar uma personagem ou determinada acção.

Erich ENGEL (Alemanha Oriental)

O cenário não pode conceber-se como um valor pictural próprio. Não deve representar um *quadro* no sentido particular da palavra. Também não é arquitectura. Não cria edifícios, mas lugares.

Em caso algum a cenografia deve simbolizar. Ainda se encontra com muita frequência decoradores que se esforçam por dar esse abominável e chato «sentido profundo».

O conteúdo não pode ser falseado por uma atmosfera que leve o efeito até a afectação.

Max FRITZSCHE (Alemanha Ocidental)

II-A: Nestes últimos tempos, na Alemanha, o «estilo italiano» só se emprega em casos muito especiais e apenas para criar deliberadamente um efeito histórico e irónico.

II-B: Nos últimos anos, tenho quase sempre verificado que os estrados e os declives bastavam para os efeitos que desejava, com, no máximo, um palco giratório para certas peças.

III-B: Sempre empreguei toda a espécie de aparelhagem eléctrica — e toda ela é necessária; mas, actualmente, sirvo-me, cada vez mais, de projectores de baixa tensão; dão os melhores resultados possíveis.

Toni CHEORGHIU (Roménia)

III-D: *Iluminação e projecções*

Realizei um cenário inteiramente projectado, outro em que empreguei, em parte, a projecção de sombras, e até uma combinação destes dois processos. Isso facilitava a realização do espectáculo e o resultado satisfez-me sempre. Creio que o principal interesse consistia em permitir a mutação do cenário e sobretudo a atmosfera, sob os olhos do público, e obter assim um quadro plástico de grande mobilidade, podendo seguir a acção de muito perto e transformar-se com ela.

Consegui influenciar o estado de alma do espectador projectando luz colorida nos écrans, grandes planos e planos gerais; isto para sublinhar as ideias da peça.

Numa das minhas últimas criações, consegui, pela projecção de um elemento simbólico contìnuamente transfor-

mado sob os olhos do espectador, seguir o fio da evolução dramática da personagem principal.

Creio que nasceu o cenário activo; evidentemente continua a ser um adjuvante do actor.

Pekka HEISKANEN (Finlândia)

III-C: Utilizo sobretudo a luz branca, porque penso que ela valoriza as cores da indumentária.

Emprego parcimoniosamente a luz colorida e apenas para intensificar ou a cara do actor ou o conteúdo emocional das cores ou dos «momentos». Por vezes, em sequências de sonho, por exemplo, toda a iluminação pode ser colorida.

Jan KOSINSKI (Polónia)

II — *Equipamento*

Quanto a mim, gosto de trabalhar com um palco giratório, que utilizo à minha maneira. Monto sobre o disco uma construção permanente para toda a duração da peça e apresento-a sob diferentes ângulos durante a representação, como uma escultura, acrescentando-lhe, eventualmente, à vista do público, elementos que descem do urdimento ou transportados em estrados móveis. Isto dá ao mesmo tempo unidade e fluidez ao espectáculo. Nos últimos anos, utilizei este processo em *A Boa Alma de Setsuan* e *Schweik*, de Brecht, na *Visita da Velha Senhora*, de Durrenmatt, e no *Diabo e o Bom Deus*, de Sartre.

Parece-me que seria muito útil estudar os meios de melhorar os processos técnicos das varandas e da teia. Deviam, por exemplo, permitir a descida de elementos construídos sem ser paralelamente à ribalta.

Miroslav Kouril (Checoslováquia)

I-A: *Os materiais*

Quando comecei a trabalhar no Teatro D 34, há cerca de trinta anos, assumi uma posição nítida em relação aos materiais tradicionais, madeira e tela pintada. Além de desejarmos ser trabalhadores militantes e constituir a vanguarda no domínio da interpretação e da encenação, o nosso grupo D 34 tentava, de facto, descobrir uma nova concepção da cenografia.

Na primeira peça apresentada — tratava-se de *O Avarento*, de Molière — os decoradores Kouril, Novotny e Raban tinham empregado o vidro; painéis móveis de vidro envolviam a cena e Harpagão morria sobre o seu tesouro num antro imaginário, atrás de uma parede de vidro.

Graças ao auxílio concedido pelo actual governo checoslovaco, trabalhei na busca de materiais cenográficos a partir de 1957, com a possibilidade de tentar novas utilizações de materiais, nomeadamente plásticos, auxiliado nesse trabalho por uma equipa de investigadores.

Estudámos apenas os materiais disponíveis no comércio, uma vez que nenhum teatro podia empreender investigações ou criações especiais nesse domínio. Citemos, no entanto, uma excepção no nosso activo: o *morudit* checoslovaco, criado para o Teatro, que se afirmou um material excepcionalmente maleável. Mas é uma excepção. Ambicionamos encontrar maneiras de trabalhar os materiais, utilizáveis mesmo nos teatros de recursos mais reduzidos.

Andrzej Sadowski (Polónia)

I: A cenografia contemporânea prende-se cada vez mais aos elementos formais, opera por deformação e abstrac-

ção, visa obter finalmente um cenário cujo objectivo não é definir o lugar ou o tempo da acção, mas sugerir a ambiência e revelar a expressão da obra. Isso é um estímulo para um emprego cada vez maior de materiais não-tradicionais.

Loudon SAINTHILL (Inglaterra)

I-B: JABLITE. — Trata-se de um novo material sintético que empreguei com êxito, nomeadamente onde era necessário obter semelhança de idade e de patine com a pedra ou a madeira. É um material muito leve (sempre indicado para a confecção de acessórios) mas que dá grande impressão de peso e de solidez e que é, efectivamente, muito resistente. Os que trabalham esta substância são menos entusiastas porque a acham recalcitrante e dura nas mãos; mas os resultados que obtive na realização de paisagens de rochedos, de escudos romanos das primeiras idades e de pedras sobre as quais passaram séculos, não pdiam ter sido melhores.

Wladimir SRAMEK (Checoslováquia)

II: Penso que o equipamento cénico ideal seria o que apresentasse o máximo de diversidade e oferecesse ao encenador maior número de possibilidades: consistiria num vasto palco giratório com um estrado de pequenas secções móveis e de altura variável, teias altas e muito sólidas, e bastidores ao fundo e nas ilhargas fàcilmente utilizáveis. Um sistema de iluminação perfeito deveria possuir uma instação de 220 vátios e outra de baixa tensão, lâmpadas ultra-violetas, projectores, etc.

IV: Considero que o trabalho da iluminação é tão importante na decoração teatral como próprio cenário.

Rolf Stegars (Finlândia)

I-C-f): Pessoalmente, sou um apaixonado pelos efeitos sonoros combinados com os elementos arquitecturais do cenário: resolver diferentes problemas acústicos apelando para as formas e para os materiais cenográficos, ampliar as dimensões sonoras, ecos, etc., com vista a efeitos psicológicos.

Seduz-me também o emprego da música, segundo os métodos recentes, em paralelo com a representação (que sublinha ou contradiz) e com a iluminação. As formas e a pintura não estão geralmente em relação com a acústica, nomeadamente na ópera.

Enfim, combinar a música com a pintura.

Harry Wich (Holanda)

I-B: Wich foi o primeiro decorador holandês a utilizar o gelo para obter um nevoeiro rastejante. Deitando água quente sobre gelo, conseguiu desenvolver um vapor que não afecta a voz dos actores e permanece junto ao solo.

II: Para Wich, o equipamento cénico ideal consistiria num palco envolvido por três lados pelo público. O quarto lado seria empregado como fundo para a representação dos actores e também para servir de suporte a um cenário eventual indicando o lugar da acção. O actor, entrando pela sala, criaria um estreito contacto actor-público e o palco continuaria visível por todos.

Nicolaas Wijnberg (Holanda)

I: Wijnberg utiliza a *mousse* plástica para os tapetes, fio de *nylon* para as suspensões invisíveis e *polyester* para as estátuas.

Na escolha de materiais, Wijnberg preocupa-se essencialmente com a facilidade de manobra: por exemplo, quando as estátuas de *polyester* têm de aparecer e desaparecer de cena ràpidamente. O efeito estético parece-lhe também muito importante: a evocação da realidade e a busca de efeitos precisos e poderosos.

Wijnberg concebeu a cenografia para *Antígona*, de Christopher Logue. A parede curva tinha um efeito sonoro: restituía o eco do som amplificado para o público.

III: Wijnberg nunca emprega luz colorida (salvo quando a peça o exige) mas sempre a «chamada» luz branca, composta de amarelo, vermelho e azul.

Josef Svoboda

No Teatro moderno, o cenário, como os outros elementos do espectáculo, tem por função revelar ao público uma realidade artística em que todas as partes concordam. Assim, o cenário encontra-se em perfeita harmonia com tudo o que intervém em cena.

Fundamentalmente, não se trata, portanto, nem de composição acidental de elementos, nem mesmo de relações de elementos; trata-se de criar planos dramáticos modificáveis no decurso da acção, aparecendo e desaparecendo segundo as exigências da tensão dramática.

O cenário do Teatro moderno não pode contentar-se com os meios de expressão dos outros meios artísticos, mas deve criar a sua própria linguagem.

I. — Nos meus cenários, sirvo-me de todos os materiais utilizáveis na cena; quer dizer que também recorro, naturalmente, aos materiais chamados «clássicos»... Paralelamente, as vantagens próprias de certos materiais novos conduzem-nos a empregá-los com maior frequência, nomeadamente o seu peso específico, a sua melhor penetração, a maior facilidade de moldagem, a facilidade de manutenção e, muitas vezes, o seu asseio, a pouca poeira que provocam no palco. Um dos principais factores que recomendam a utilização destes materiais é a sua grande maleabilidade, que lhes permite, na ocasião, tomar formas dificilmente realizáveis pelos materiais tradicionais.

É, de facto, fácil tratá-los. A sua constituição permite mais fàcilmente a obtenção de superfícies absolutamente lisas, possuindo propriedades reflectoras muito diversas. Por exemplo, graças a espelhos móveis em plástico negro, pudemos enviar uma luz reflectida para lugares da cena para onde nenhuma luz directa poderia ser enviada, mas onde a representação exigia essa luz sobre o actor. Empreguei esta técnica na cena do espectro do *Hamlet*. Um tal emprego de materiais novos não se concebe, evidentemente, senão quando os painéis fazem parte integrante da encenação e constituem um elemento arquitectural do espaço.

Quando se trata de criar uma atmosfera, alguns desses materiais têm um poder evocador muito particular (por exemplo: o verniz granuloso dourado sugere uma atmosfera de conto de fadas); mas, pelo contrário, muitos de entre eles podem ser empregados não importa em que sentido desejado. A escolha do material e o seu efeito dependem da concepção e da fisionomia gerais do cenário. Verifiquei, por experiência, que a utilização de materiais de embalagem diversos ajuda a criar uma atmosfera de miséria, em parte graças ao seu aspecto exterior e à sua composição, em parte porque, na vida, são efectivamente empregados em semelhantes circunstâncias.

Os novos materiais permitiram-nos especialmente melhorar o emprego da iluminação no Teatro e forneceram-nos, nomeadamente, superfícies propícias à projecção. Por outro lado, permitiram-nos, igualmente, resolver o problema da criação de zonas de sombra, graças a uma absorção quase completa da luz. A principal vantagem dos novos materiais neste caso é que permitem a reflexão da luz exactamente numa direcção desejada, isto é, sem dispersão. Experimentámos, por exemplo, tornar o chão de cena tão sombrio quanto possível para o público, utilizando

a incidência da luz proveniente de baterias de baixa tensão colocadas em contraluz; para isso, empregamos superfícies caneladas projectando a sombra para o público e reflectindo a luz para o fundo. Desta maneira, a luz reflectida não destrói o efeito fundamental do cenário arquitectural. Foi com borracha ranhurada que obtivemos os melhores resultados.

No meu cenário para a ópera de Prokofiev *A História de Um Homem Verdadeiro* obtive uma grande diversidade de espaço-luz utilizando, de acordo com a iluminação, uma banda de tela de dois centímetros de largo e dezassete metros de comprimento (um tecido plástico teria ainda produzido melhor efeito).

Utilizamos os novos materiais tal como se apresentam no mercado, mas também sob a forma de produtos semi-acabados, destinados a outros usos; por exemplo, peças de plástico embutido que reunimos, enfiamos em fios de aço, etc., para criar superfícies em relevo de uma real eficiência.

Em suma, podemos dizer que os novos materiais plásticos oferecem ao decorador de Teatro uma muito mais vasta paleta de meios de expressão e uma grande possibilidade de selecção.

*

II. — Se bem que não considere o antigo equipamento técnico como suficientemente eficaz, utilizo tudo quanto faz parte do equipamento tradicional. Não vou discutir as vantagens ou desvantagens deste, porque trabalho numa cena kinética onde o material tradicional não constitui apenas auxílio técnico mas um meio de expressão fundamental. Naturalmente, para o teatro kinético, o equipamento cénico existente mostra-se muitas vezes inadequado, e tento, então,

substituí-lo por outros meios mecânicos, utilizando um dispositivo que se poderá talvez descrever como uma mecanização, em pequena escala, da cena. Com os meus colegas, crio dispositivos mecânicos segundo as necessidades de uma peça, tendo em conta que se juntarão aos dispositivos mecânicos permanentes do teatro e poderão ser empregados noutras combinações. Foi neste espírito que criámos tapetes rolantes, elevadores hidráulicos individuais, superfícies de projecção mecanizadas, etc.

No meu país, como no estrangeiro, aconteceu-me trabalhar em teatros com um equipamento diferente daquele a que estou habituado, mas sempre me esforcei por utilizar a sua aparelhagem própria. A maioria dos meus projectos de cenários comportam sugestões para uma renovação do equipamento cénico. Da mesma maneira que outrora o cenário se compunha de telas, painéis e acessórios pintados e de aparelhos clássicos entre os quais englobo a cena giratória e os estrados móveis, criei o meu próprio sistema de iluminação e de maquinaria. Para a peça *O Seu Dia* de J. Topol, construímos um espaço kinético especial; para a ópera *Svatopluk* de E. Suchon, instaurámos um novo dispositivo de iluminação criando paredes de luz, etc.

Partindo desta vontade de busca de novos meios de expressão, criei um conjunto de aparelhos que me permite improvisar, no começo dos ensaios, pois esses aparelhos são incorporados ao equipamento permanente do teatro. Compreendem projectores caleidoscópicos especiais, fontes de luz reflectida, superfícies de projecção mecanizadas, um dispositivo mecânico combinado com diversos planos fixos, tapetes rolantes ou projectores de filmes especiais, permitindo fazer desviar o eixo de projecção. Este último dispositivo permite-nos deslocar uma imagem através da cena e seguir mecânicamente um actor ou um bailarino por meio de pai-

néis cuja posição pode ser modificada; este processo, como o poliécran, é da minha invenção e foi empregado, nomeadamente, com a *lanterna mágica.*

O princípio da lanterna mágica e o poliécran forneceram ao Teatro novos meios de expressão e novas possibilidades (como a gama dos novos materiais). O princípio da lanterna mágica e do poliécran foi posto em prática em 1958, na Exposição de Bruxelas, onde teve entusiástico acolhimento do público. Na lanterna mágica, tentámos, o encenador Alfred Radok e eu, criar uma arte sintetizando o filme e o Teatro, combinando a imagem projectada e a cena a três dimensões, o actor vivendo em três dimensões e o actor projectado a duas dimensões.

Elemento não menos importante: a cena especial mecanizada. Esta é concebida de maneira a permitir uma liberdade completa na realização de mutações espaciais e, tècnicamente, de maneira a funcionar sempre de acordo com as vantagens do cinema: assim é que as mutações instantâneas na cena correspondem a um *découpage* de filme rápido e que os elementos cénicos evoluem paralelamente às sucessões de imagens do filme. Para isso, utilizamos diversos *écrans* mecanizados (inclináveis, orientáveis para diante ou para o lado), painéis fixos, tapetes rolantes e alçapões em tesoura da nossa própria invenção.

No que diz respeito ao equipamento cénico, penso que preciso sobretudo procurar um sistema de mecanização mais reduzido, que permita o máximo de combinações diferentes.

*

III. — Como primeiro decorador e director do Teatro Nacional de Praga, participo, efectiva e activamente, na elaboração do material de iluminação. No Teatro Nacio-

nal de Praga utilizamos os projectores clássicos e modelos novos de baixa tensão e potências variadas. Empregamos o sistema Dordoni e os transductores para a regulação. Pessoalmente, prefiro os transductores e os projectores de baixa tensão, porque dão uma luz e uma cor de melhor qualidade, manipulam-se mais fàcilmente e ocupam menos espaço. Utilizo o luz segundo a concepção geral da peça.

Criador de um certo género de Teatro de luz, encomendei e inspirei aos nossos técnicos uma gama inteiramente nova de material de iluminação.

O meu principal campo de acção é o teatro kinético e a luz. As descobertas que fiz — a projecção de diapositivos ou de filmes não são os únicos meios de expressão do Teatro de luz — resultaram da solução de certos problemas particulares.

Um dos novos princípios do Teatro de luz é a projecção sobre dois écrans formando entre si um ângulo de 45 graus e que se cortam segundo uma linha horizontal junto da qual se obtem uma luz difusa perfeita. Isso dá uma grande profundidade à cena, mesmo que não se utilize a sua profundidade total. É esse princípio que está na base da cenografia de *Um Domingo de Agosto* de F. Hrubin e da ópera *Rusalka* de A. Dvorak.

Mas o processo mais interessante é o da Lanterna Mágica e o do poliécran. Foram aperfeiçoados depois de numerosos anos de experiência no Teatro — a partir de 1946 — de investigações experimentais na oficina visando a combinar e sincronizar o Teatro e o cinema. Tentei criar uma nova relação entre cena, *écran*, interpretação viva, dança e canto... Isto não é uma ideia nova no Teatro. Em numerosos espectáculos, tentámos esta experiência de combinar os fenómenos visuais distintos numa nova composição sobre um certo tema. Chegámos ao resultado desejado

contrastando imagens, jogando com as suas mútuas relações, o seu ritmo no tempo e no espaço. Combinámos também, com a imagem plástica, a criação de outras imagens e de cenários inteiros, uma montagem móvel e um ritmo espacial variável. Obtivemos, desta maneira, um espaço dramático evolutivo no decurso da acção dramática. Chegámos ao mesmo resultado em diversas representações recentes, utilizando outros processos: luz pura, reflectida por superfícies reflectoras móveis mecânicamente ou por cortinas de luz produzidas por ribaltas de baixa tensão, construídas por nós e dissimuladas por elementos decorativos.

O Teatro na Chocoslováquia oferece excelentes condições para desenvolver o Teatro de luz, que já lhe valeu um êxito internacional. Possui um notável laboratório das técnicas de cena e investigadores com excepcionais qualidades. Além disso, o Teatro Nacional conta entre o seu pessoal especialistas de primeira ordem em óptica, em mecânica, em electro-acústica, para os quais recorremos no sentido de encontrar novos materiais e novos processos.

*

IV. — O autor, o encenador, o chefe de orquestra e o decorador devem constituir uma equipa, trabalhando em comum na produção, como uma espécie de estado maior. Essa é uma atitude corrente nos teatros da Checoslováquia, tão natural como a participação activa do decorador na execução do cenário. No mesmo espírito, os novos estudos em curso no Teatro Nacional permitirão aos artistas participar directamente no trabalho sobre o espectáculo.

A nossa contribuição para esta associação de trabalho apresentou-se, portanto, sob a forma de um novo equipa-

mento técnico, ao mesmo tempo mecânico e luminoso, podendo combinar-se e abrir novo caminho na cenografia do Teatro moderno. Isso nasce não só de novos materiais interessantes e de um novo equipamento técnico, mas também de uma nova concepção fundamental: a particpação directa do artista no trabalho sobre a peça, a nova cooperação entre o artista e o encenador, que permite precisar o trabalho até os pormenores mais íntimos, durante os ensaios.

Da cenografia teatral à organização do espaço cénico

Georges Lerminier

As tendências actuais da decoração teatral (empreguemos provisòriamente esta expressão) traduzem, entre os decoradores franceses dos anos 1960, uma tomada de consciência do novo papel que pensam desempenhar na economia geral do espectáculo. Ao mesmo tempo que certos encenadores da nova geração (Serreau, Planchon, Steiger...) contestavam a função tradicional do Teatro, certos decoradores, rompendo com uma concepção antiquada da cenografia, definiam, por sua vez, em termos aparentemente novos, o fim da sua profissão. Um dos mais representativos e, também, dos mais lúcidos, escreve: «O papel do cenário não consiste apenas em representar lugares determinados onde se desenrolam acções determinadas, e estabelecer entre lugares e acções correspondências que os esclarecem recìprocamente. O cenário deve também fornecer à peça um quadro geral que a situa no seu conjunto e por vezes a comenta»

Em cinquenta anos, depois de Rouché, Copeau e o Cartel, manifestou-se uma certa evolução. A maior parte dessa herança pesou na sensibilidade e no ofício dos decoradores, mesmo quando pretendem, de boa fé, reagir contra ela. Os princípios de base dessa herança foram definidos por Rouché em *A Arte Teatral Moderna* (1910). Por outro lado, a maneira como Copeau e Jouvet modelaram o palco do Vieux Colombier, ainda que pareça hoje um tanto rígida e abstracta, está na origem dessa «voga» do *dispositivo* mais

ou menos funcional que, qualquer que seja o material, foi favorecida pelo renascimento do Teatro de ar livre.

A influência do expressionismo alemão e do construtivismo russo agiu com certo atraso e, através de Piscator e Brecht, orienta uma parte da decoração de hoje. Ouço dizer, a esse respeito: «Donde isso vem! É de 1925!» O que não me admira, porque o expressionismo, em especial, conheceu em França bem pouca fortuna, por causa do Cartel, precisamente. É natural que tenha agora a sua vingança, ainda que anacrónica.

A proliferação dos novos materiais oferece também ao decorador possibilidades que nem a madeira nem a tela outrora lhe proporcionavam. As interdições impostas pelos regulamentos draconianos de segurança excitam igualmente a imaginação. O aperfeiçoamento dos sistemas de iluminação, um melhor conhecimento das possibilidades da luz eléctrica levam o decorador a recorrer a certas simplificações e a evitar certos erros plásticos. Aqui, a influência difusa de Appia começa a colher os seus frutos.

Enfim, as experiências de André Villiers no Teatro de Arena provaram que uma certa arquitectura tornava supérfluo o cenário (1).

*

A análise de algumas soluções «decorativas» características esclarecerá o nosso propósito.

René Allio, chamado por Roger Planchon para cenografar a adaptação das *Almas Mortas* de Arthur Adamov, tinha, antes de tudo, de traduzir a impressão de espaço que dá a sua dimensão ao poema épico de Gogol.

Como «dar» espaço? O Teatro — como certa pintura — contentou-se geralmente com sugerir que se podia percorrer esse espaço;

utilizava, para esse efeito, a perspectiva e as telas pintadas. É mais difícil tornar sensível o percurso; pode recorrer-se quer a uma sucessão de imagens fixas, cada qual modificando a situação do observador (o tempo é, então, descontínuo, pois que a duração que separa uma imagem da seguinte é, por assim dizer, expulsa da representação), quer à representação do próprio percurso, operando-se a mudança de lugar à vista do espectador e tornando o tempo contínuo. O cinema pode usar estes dois processos. Mas no Teatro, a representação contínua de um deslocamento... habituados como estamos aos movimentos do cinema, é pesada, desajeitada e fora de moda. Além disso, essa ilusão naturalista — se é que podemos obtê-la com tais meios — não nos parece ser o objectivo do Teatro.

Pelo contrário, a representação sucessiva de lugares diferentes pode dar o sentimento do espaço percorrido, com a condição, por exemplo, de conservar no fundo uma imagem indicando essa continuidade, enquanto mudam as imagens do primeiro plano. Com a condição, também, de que a maquinaria substitua, por deslocamentos verdadeiros, efectuados no palco, um lugar por outro.

O partido escolhido por Allio estava, assim, realizado. Um ciclorama dá a noção permanente de infinito. Por cima do cenário central, um quadro situa esse cenário no conjunto, como os cartões de certos mapas dos Atlas. De um lado e do outro do palco evocam-se em volume os lugares da acção. Enfim, o próprio cenário, lugar da cena representada, tratado segundo um realismo selectivo, fornece o quadro da acção imediata. Acrescentemos a isto projecções animadas de desenhos, segundo um processo análogo às análises cinematográficas de um Alain Resnais, explorando Van Gogh.

Vê-se que o cenário plástico (Allio é, aliás, pintor) não é senão um elemento de conjunto. Isto é formalmente arquitecturado e a variedade das soluções escolhidas, se se

arrisca a parecer complexa à primeira vista, exprime uma vontade de síntese entre um realismo literal à Brecht (importância dos materiais, dos acessórios verdadeiros, etc.) e um simbolismo subtil. Trata-se, evidentemente, menos de um cenário do que de uma interpretação da própria obra. Allio fizera um trabalho análogo em *La Seconde Surprise de l'Amour* de Marivaux, não sem provocar verdadeiro escândalo. Trata-se menos de vestir um espaço convencional, a cena, do que de criar o lugar do poema de Gogol e, num sentido, o próprio poema. Adivinha-se que Piscator e Brecht passaram por lá.

Uma outra solução típica, entre os espectáculos recentes, parece-me ser a de André Acquart para *Monsieur Biedermann e os Incendiários*, de Max Frisch, encenada por Jean-Marie Serreau (Outubro de 1960) no Teatro Lutèce. Retomando o essencial do dispositivo que concebera anteriormente para *Barrage Contre le Pacifique*, adaptada de Marguerite Duras por Geneviêve Serreau e encenada por Jean-Marie Serreau, e *Les Nègres* de Jean Genêt, na encenação de Roger Blin, edifica uma ossatura tubular, verdadeiro esqueleto que oferece vários níveis de representação e cria um espaço aéreo infinitamente mais plástico do que uma construção em volumes cheios. De espírito expressionista, seguramente, mas sem carácter sistemático, esse dispositivo era completado por projecções de desenhos humorísticos de Siné e de fotografias de um realismo caricatural de Knapp-Elia.

Se René Allio, que tem o gosto do real, como pintor e como artífice, pende para uma concepção mais concreta, mais palpável, André Acquart orienta-se para um sistema abstracto, suporte da fantasia e da poesia e, quando necessário, de uma realidade paródica. Uma preocupação comum inspira a sua busca: criar uma estrutura de acordo com o sentido da obra e um espaço onde o actor esteja ao mesmo

tempo livre nos seus movimentos e comandado pela organização desse lugar original, que o decorador tem por missão inventar. Nesse sentido, cria um verdadeiro microcosmos onde a obra gravitará irresistìvelmente.

*

Os ensaios sugestivos e, sob certos aspectos, experimentais de um Jacques Polieri levam ao limite esta revolução decorativa. As manifestações do Festival de Vanguarda que este animador organizou no Outono de 1960, comportavam uma exposição de «cenografia para um espectáculo imaginário». Pintores e escultores, libertos da sugestão de uma obra determinada, tinham sido convidados a *pensar no espectáculo em si* (Michel Ragon). Prova pelo absurdo, em suma, das virtudes dramáticas da cenografia pura. Nem anedota, nem psicologia, nem mensagem a traduzir: o Teatro absoluto concebido por um decorador-demiurgo. Não se poderia exprimir melhor a vocação do decorador de Teatro: pensar o Espaço como vontade e representação.

É o que exprime o jovem teórico Denis Bablet, quando conclui um artigo recente com estas palavras:

Não é porque se substitui Jusseaume por Bakst ou Fernand Léger que se transforma radicalmente a cena; nada mais se faz do que modificar o aspecto visual. Que se seja cubista, impressionista ou realista, o cenário de Teatro é sempre o cenário, ainda que se conceba e realize aplicando-lhe uma estética que lhe é estranha, a da pintura. Quando se pensa em termos de Teatro, o que fazem em França um Léon Gischia e um René Allio, deixa de ser um cenário para se tornar um espaço organizado posto à disposição do encendaor, do comediante e do público.

*

Na verdade, continuam a manifestar-se duas tendências, entre as quais se verificam frequentes interferências. Um Allio ou um Acquart não trabalham no espaço puro, ia dizer metafísico. Na presença de uma obra de Shakespeare ou de Adamov, de Marivaux ou de Genêt, é antes de tudo ao conteúdo e à significação da obra que se agarram. Um Allio, sobretudo, particularmente sensível à historicidade das obras. Mas outros decoradores têm as mesmas preocupações, com um rigor menos concertado, talvez. Um Jean-Denis Malclès, imagista e colorista, sempre desconfiou das ambições puramente decorativas. Um Jacques Noel, engenhoso maquinista que pôs Sabbatini na escola do Guignol, encontra na prática do camafeu e das mutações à vista voluntàriamente ingénuas uma maneira muito teatral de concretizar a fantasia do mimo Marceau ou o absurdo de Eugène Ionesco. Pode, sem dúvida, considerar-se estes dois decoradores como os melhores herdeiros duma tradição ilustrada por um André Barsacq.

A solidez e a sumptuosidade meticulosa da cenografia de Georges Wakhevitch, que não hesita em usar simultâneamente a tela pintada, a perspectiva, os praticáveis e os volumes, num espírito de realismo total, não participam de nenhuma estética sistemática. Ainda, neste caso particular, é grande o risco de esmagar a obra sob uma decoração parasitária que não sabe sacrificar o supérfluo.

A relatividade à obra e ao teatro em que será representada, tal é o grande princípio. É seguido, apesar da diversidade dos temperamentos, por uma Francine Galliard-Risler, amável e rigorosa, e por um François Ganeau, que soube fazer a experiência dos meios pobres. Um Félix

Labisse, que veio do surrealismo, ou uma Lila de Nobili respeitam-no com liberdade.

A obrigação em que os decoradores franceses ainda se encontram colocados de trabalharem para cenas à italiana, quase sempre vetustas e mal equipadas, condena-os ao empirismo e às semi-soluções. Os mais exigentes começam por reformar o próprio palco, com grande desespero dos empresários, pela supressão do pano de boca, a adjunção do proscénio, a modificação do sistema de iluminação (a moda está nos projectores aparentes, nas fontes luminosas visíveis (2), sem camuflagens). Estas operações prévias, fastidiosas e dispendiosas, nem sempre corrigem todos os defeitos inerentes a este género de palco, mas permitem trabalhar num lugar com menos limitações, numa aparente liberdade. O desenvolvimento dos espectáculos de ar livre, cujo quadro (arquitectural ou natural) também não é desprovido de servidões, tem, no entanto, oferecido aos decoradores, ávidos de partir da «tábua rasa», ocasião de numerosas experiências, não raro limitadas pela modicidade dos meios financeiros. Um René Allio fez os seus primeiros ensaios no Festival de Arras, há dez anos, com André Reybaz. Foi em Avignon que Camille Demangeot, herdeiro de Louis Jouvet, aperfeiçoou essa arte de modelar o relevo do tablado que, transportado para Chaillot, é um dos componentes do estilo do T. N. P. Convém sublinhar a parte eminente tomada por Léon Gischia, figurinista de génio, na formação desse estilo.

Um Yves-Bonnat, agarrado ao cenário em volume e, como ele diz, funcional, trabalhou nesta via, como o tinham feito, antes dele, André Boll, precursor notório desta estética, na encenação lírica.

Mas nem por isso desapareceu o gosto pelo cenário «decorativo». Assiste-se até a uma contra-ofensiva do cená-

rio puro, aquêle de que Jacques Noel dizia com espírito ser o *ópio do público*. Pensar-se-á nas audácias de uma Eleonor Fini, cujo gôsto é suficientemente seguro para ir até o fim do decorativo integral.

NOTAS

1 — *André Villiers, socorrendo-se da sua experiência no Théâtre en Rond de Paris, de que foi um dos criadores, escreve* (Le Théâtre en Rond):

«*A disposição do público em torno da área de representação permite diminuir o afastamento médio do auditório. No Théâtre en Rond de Paris, o 300.º lugar está situado na quinta fila. No Teatro Marigny, o 300.º lugar de orquestra está na 13.ª fila! Diz-se, considerando as salas existentes, que o teatro de arena é um teatro de intimidade* (...) *Tudo isto, que é muito importante, interessa as propriedades geométricas do teatro de cena central circular. No teatro de arena, está-se perto do actor, está-se perto dos outros; está-se* com *o actor, está-se com os outros. E em condições óptimas de similitude para a apreciação estética, a convergência do interesse e as ressonâncias psicológicas.*

.....

Concebe-se toda a dificuldade da cena à italiana quando se trata de cenografia. Dir-se-á, tanto quanto se queira, que o decorador de Teatro não é um pintor de cavalete, nem um arquitecto, que deve, acima de tudo, pensar dramàticamente; mas não é menos verdadeiro que é um artista plástico e que se lhe exige que se exprima em termos de cor, de volumes, de valores (...) *Ninguém esqueceu as lições dos grandes do passado: luta-se apenas contra os exageros das fórmulas decorativas, «mobila-se» o espaço a três dimensões, tendo-se o maior cuidado em harmo-*

nizar todos os elementos do espectáculo. Finalmente, o próprio público, mais esclarecido, tornou-se mais difícil. A disparidade, a heterogeneidade das representações de outrora, já não eram possíveis. Mas, no fundo, a famosa síntese não é mais do que uma boa ordenação de conjunto e esta não impediu o regresso aos excessos decorativos, estilizados, construtivistas ou outros. As encenações de há meio século, que se preocupavam pouco com a unidade de tom, hostilizariam agora o bom-gosto (...) No teatro de cena central circular, os elementos plásticos não são nulos; há indumentária, móveis, a área de representação. é, de qualquer maneira, uma decoração rasa, usa-se a luz; existem poderosos auxiliares para a vista. Mas não há três paredes a vestir, a pintar, a iluminar. A luz não é feita para valorizar repregos e telões e o actor evolui forçosamente em profundidade (...) Penetra-se toda a economia do espectáculo.»

2 — *Não se consideram fontes luminosas visíveis as que se encontram instaladas na sala, por se encontrarem, portanto, fora do espaço dramático e, na sua quase totalidade, nas costas dos espectadores, resguardadas por caixas especiais de tampa móvel comandada automàticamente, ou por bambolinas improvisadas, nos velhos teatros à italiana, onde a técnica moderna obrigou à utilização de projectores a partir da sala, como nalguns teatros de Londres.*

A primeira experiência (consciente), no nosso País, de fontes luminosas visíveis, no lugar dramático, *foi feita pelo autor desta antologia, em 1962, na encenação da peça de Max Fritsch, «A Grande Raiva de Filipe Hotz». Além de se ter recorrido ao sistema esférico, fazendo decorrer a acção num estrado que ocupava o centro do palco, toda a iluminação dos diferentes campos de atenção (variáveis) criados provinha de uma linha de projectores colocados numa vara horizontal situada quase dois metros abaixo da bambolina reguladora da boca de*

cena, portanto bem visível de todos os lugares da sala. Só as intervenções do protagonista fora do lugar dramático *(quando descia do estrado para se dirigir directamente ao público) eram iluminadas por fontes luminosas invisíveis: dois projectores nos laterais, ocultos pelos reguladores, e um projector móvel de pequena abertura, na cabina da sala.*

Eis alguns exemplos escolhidos entre espectáculos muito diferentes do Berliner Ensemble. Estes exemplos permitirão verificar que é possível uma grande diversidade quanto ao género e à execução da máscara, mas que a sua função e a sua significação variam muito pouco.

O parágrafo 70 do *Pequeno Orgão para o Teatro* dá uma base teórica fundamental para o emprego da máscara:

«Exprimir a *fábula* e comunicá-la com uma certa distanciação — eis o objectivo essencial do Teatro. Não deve assentar ùnicamente tudo sobre o actor, mesmo quando tudo deve ser feito em relação a ele. A *fábula* deve ser apresentada, exposta e desenvolvida por todos os colaboradores do espectáculo: os actores, os decoradores, os *criadores de máscaras*, os figurinistas, os músicos e os coreógrafos. Todos unem as suas tarefas num objectivo comum, sem perderem a sua individualidade».

A função da *máscara* é, portanto, revelar os aspectos críticos, incitando o espectador a julgar o que é representado e auxiliar visualmente a situar as personagens na sociedade, fixando a sua opinião e a sua maneira de agir. E isto conforme a *fábula* e o espírito da peça, em relação com as intenções propostas pela representação.

No *Theater Arbeit*, Brecht critica a falta de atenção reservada ao problema técnico da máscara:

«Enfraqueceu o interesse que o actor dedica à máscara: muitas vezes, até, ao criador de máscaras depara-se-lhe verdadeira aversão. Em geral, o actor está convencido de que a sua fisionomia basta para *cobrir* o papel. O que, naturalmente, quase nunca é o caso».

E mais adiante:

«O Berliner Ensemble dedica o maior cuidado ao pormenor visual, considerado como um elemento determinante do realismo».

O trabalho colectivo entre o encenador, decoradores e criador de máscaras é considerado, no Berliner Ensemble, como um princípio de base. Depois de ter examinado a peça com o encenador e o dramaturgo, depois de ter feito uma análise meticulosa, o decorador apresenta não só os seus projectos com vista à organização cénica, à composição dos grupos e atitudes características, mas ainda, no desenho de cada personagem, indica as suas *máscaras*, porque estas determinam os respectivos comportamentos.

Exemplos

No que diz respeito a maquilhagem, a propósito de *Antígona* (1948), Brecht escreve:

«As maquilhagens, para as quais se utiliza muito mais cor do que tipo, deviam também contar qualquer coisa: para os velhos, por exemplo, os estragos que o hábito de dominar imprime nos seus rostos, etc.»

A propósito de *Patrão Puntila e Seu Criado Matti* (1948) Brecht recomenda que se evidencie o cómico da actual situação das classes. No que diz respeito ao *cómico social* escreve:

«Puntila, o adido, o preboste, a mulher do preboste,

o advogado e o juiz levam *máscaras* mais ou menos grotescas e usam gestos arrogantes e ridículos. Matti, as mulheres de Kurgela, a criadagem da quinta e os operários agrícolas não têm máscara e comportam-se normalmente. Para Eva, a filha do fazendeiro, fez-se uma excepção à regra: também ela não tem máscara. Não se trata de símbolo nem de segundo sentido. Apenas o Teatro toma posição e acentua os traços essenciais da realidade, nomeadamente as deformações físicas que se encontram entre os parasitas».

Para o *Círculo de Giz Caucasiano* (1954), utilizou-se pela primeira vez não só máscaras realizadas para expressão (1), mas também máscaras rígidas, feitas duma matéria especial, cobrindo totalmente ou parcialmente o rosto de que acentuam certos músculos ou certas estruturas.

Esta decisão foi tomada por um motivo que Brecht exprimiu muito simplesmente: «Partimos do facto de a peça comportar 150 personagens, dispondo nós apenas de uma cinquentena de actores. Era preciso encontrar um meio que permitisse aos cinquenta actores encarnar 150 personagens. E assim chegamos à máscara... Mas também verificámos que nem todas as personagens podiam ter máscara».

Durante uma discussão em Janeiro de 1955, Brecht rejeita categòricamente qualquer sistema e qualquer simplificação:

«Ignoro se haveis notado que utilizamos igualmente máscaras rígidas para os oprimidos. No primeiro acto, a criadagem tem, em parte, rostos petrificados. É preciso muita atenção para não se cair sùbitamente no simbolismo, sobretudo, não procurar um sistema. A Imprensa enganou-se quando pretendeu ver um sistema imutável: gente rica, máscaras; gente pobre, sem máscaras».

Em consequência, a busca de efeitos de ordem sociológica e os problemas específicos do Teatro (possibilidades de interpretação, exactidão e elegância dos gestos, impressão

estética, etc.) foram controlados e corrigidos em comum nos ensaios, da maneira menos ortodoxa, a mais subtil e eficaz. Eis, como prova, um trecho do relatório dos ensaios:

«Experimenta-se uma máscara para Helena Weigel (a mulher do Governador). Propôs-se, primeiro, uma máscara inteira. É muito bela, mas dá uma impressão demasiado chinesa. Além disso, perde-se o efeito do sorriso, durante a entrevista com o ajudante. Brecht gostaria de conservá-la. Mas acaba-se por utilizar uma máscara relativamente reduzida: nariz e olhos» (2).

Durante um ensaio com guarda-roupa, Brecht, o figurinista Kurt Palm e o decorador Karl von Appen examinam a questão das máscaras:

«É preciso que os actores maquilhem o pescoço, e naturalmente também as orelhas, no tom da máscara. Sem isso, o uso da máscara parecerá horrìvelmente artificial e integrar-se-á no formalismo... Não se deve acentuar a diferença entre o homem em si e a máscara que tem diante do rosto. Outrora, o princípio era acentuar esse efeito. Não queremos isso, queremos uma totalidade. Toda a cabeça deve ser uma criação, feita duma mesma matéria.»

Brecht, tendo verificado que o contraste entre Groucha (não mascarada) e a gente do campo (inteiramente mascarada) era muito grande e tendia para o simbolismo, procurou uma transição para a interpretação sem máscara. Kurt Palm propôs máscaras relativamente pequenas, deixando livres as partes móveis do rosto. As máscaras, já terminadas, foram finalmente cortadas e talhadas segundo diferentes grandezas, de tal maneira que cada rosto parecesse diferente na sua rigidez.

Outros ensaios permitiram observar a interacção das máscaras e dos figurinos e, a partir disso, procurar o estilo próprio da representação.

«O emprego das máscaras — verificámo-lo com as primeiras máscaras executadas e utilizadas durante os ensaios — exige um estilo diferente daquele que preconizávamos até agora. Muitos gestos e atitudes têm de ser mudados. De facto, isto parecia-nos antecipadamente claro, mas, da mesma maneira que a Weigel, empresta um ardor particular à Courage ou à Carrar quando ensaia com uma saia adequada, calçada de uma maneira adequada e não o faz senão nestas condições, da mesma maneira que não basta esboçar os cenários, mas é preciso vê-los realizados na sua forma e na sua cor, animados pelos actores com os seus trajos, para ter uma impressão real e poder julgar-se o efeito, assim também as máscaras condicionam um estilo de representação particular (3). Além disso, é preciso acrescentar que os nossos actores não estão habituados à máscara. Não podemos, pois, confiar em que se inspirem em exemplos anteriores para o jogo muito particular de uma representação com máscaras. Uma grande simplificação de todos os gestos, um certo travão em movimentos demasiado amplos — tudo isso deve ser examinado e resolvido para cada caso particular. Essas possibilidades novas não são apenas uma questão de ensaios para os actores, mas exigem igualmente do encenador uma série de experiências a adquirir».

Para *A Ascensão de Arturo Ui* (1959), as máscaras basearam-se na maquilhagem utilizada pelos «clowns», a fim de lembrar os espectáculos de circo. Sobre um tom geral acinzentado, os lábios são coloridos com um vermelho-escuro, os olhos circundados de violeta-negro, as modificações anatómicas desenhadas a negro, o conjunto muito visível à distância. Não foi procurada qualquer semelhança naturalista com os modelos históricos: é suficientemente sugerida por alguns elementos do vestuário ou da maquilhagem, da mesma maneira que é *citada* no nome, no aspecto e na direcção das personagens.

NOTAS

1 — *Máscaras confeccionadas em tecido maleável, que aderem aos músculos faciais e tomam a expressão (muscular) que o actor dá.*

2 — *Helena Weigel usou uma máscara do tipo referido na nota anterior, em tule, que, embora esteriotipasse um carácter determinado, permitia completa liberdade de expressão. Aliás, a máscara descia apenas uns dois centímetros abaixo dos olhos, cobrindo, em todo o caso, todo o nariz. A máscara era completada por uma espécie de diadema de pérolas que descia em bico pelo meio da testa até a base do nariz e enquadrava todo o rosto. A maquilhagem da parte visível do rosto ligava perfeitamente ao tom geral da máscara.*

3 — *Também os alunos de Copeau fizeram grande uso da máscara e o mestre do Vieux-Colombier dizia:*

«Diz-se de um comediante que ele se mete num papel, que se mete na pele da personagem. Parece que isso não é exacto. É a personagem que se aproxima do comediante, que lhe pede tudo de que precisa, que a pouco e pouco o substitui na sua pele. O comediante esforça-se por deixar-lhe o campo livre. A máscara simboliza perfeitamente a posição do intérprete em relação à personagem e mostra em que sentido se opera uma fusão entre uma e outra. O actor que representa sob a máscara recebe deste objecto a realidade da sua personagem. É comandado por ele. Obedece-lhe irresistìvelmente».

Processos de fabricação de máscaras

Abd'El Kader Farrah

Nas diferentes versões do *Círculo de Giz Caucasiano* de Brecht, apresentadas na Comédie de Saint-Étienne, foram empregados vários processos de fabricação de máscaras.

Em qualquer caso, parte-se da impressão facial do comediante.

1. Máscaras à base de mistura célulo-fibrosa — mistura de uma certa elasticidade — secagem bastante lenta e perigo de retracção da máscara antes da secagem. O objecto é reforçado interiormente — muito cuidadosamente polido, ligeiramente gomado na superfície e depois recoberto de uma tinta de fundo servindo de base à elaboração da pintura da máscara. O resultado é uma obra de arte.

2. Máscara à base de resinas *poliesters* com catalizador e acelerador para endurecer a resina. É um processo de extrema dexteridade. O objecto é mais leve e mais sólido do que o obtido segundo o primeiro método.

3. Para *Édipo-Rei*, em Convent Garden, as máscaras das principais personagens foram realizadas em coiro e em tubos de crinas de *nylon* para esculpir os penteados solidários das máscaras.

As do coro, distribuídas em quatro espécies, indicando uma arquitectura pestífera, quase coagulada, de semelhança quase humana — eram de grosso tule mais ou menos reforçado, cujo grão se tornava sensível pela pintura. Para

acentuar o aspecto de doença lapidar, foram aplicadas placas de esponjas.

As máscaras segundo o primeiro método foram realizadas pelos especialistas Cyrille Dives e Pierre Mestre. As de plástico, por Valério e Michel Aubert. As de *Êdipo-Rei* foram feitas em Londres, por Jane Gates.

Denis Bablet

Em 1908, apareceu em Paris uma obra curiosa de Vaulabelle e Hemardinquer: *La Science au Théâtre*. Os seus autores, cientistas da *Belle Époque*, não dissimulavam a sua satisfação: a mecânica, a física e a química uniam-se, finalmente, para triunfar no palco. A «Fada Electricidade», maravilha do mundo moderno, permitia e consagrava os progressos da arte cénica, deslumbrando o espectador, fàcilmente conquistado pela magia do efeito e da ilusão de um mundo irreal. Cerca de trinta anos depois, em 1937, Louis Jouvet declarava: *O Teatro viu chegar a electricidade, viu chegar o cinema e verá ainda outras coisas, sem se alterar profundamente. Creio na «perfectibilidade», mas não naquela que depende dos «aperfeiçoamentos», se tomarmos a palavra no sentido em que a tomam os engenheiros e os técnicos. E não serei eu que repetirei as palavras de Goethe: «Mais luz».*

Não se trata hoje de escolher entre o entusiasmo pueril de Vaulabelle e Hemardinquer e a arrogante indiferença de esteta de Louis Jouvet. Uns, confiando no progresso inelutável das técnicas teatrais, descobriam um meio de que nem sequer suspeitavam as possibilidades reais, tanto eram dominados pela visão e pelo gosto dos seus contemporâneos; o outro, no seu desejo de reencontrar, de manter e de afirmar as grandes tradições cénicas, deixava-se abcecar pelas convenções teatrais, no desejo de uma pureza que defendia, custasse o que custasse, em nome de um perigoso artesanato (1).

Quaisquer que sejam as opiniões dos animadores, dos decoradores, dos dramaturgos e dos historiadores de Teatro, quaisquer que sejam os entusiasmos, as derrotas e as controvérsias, um facto se impõe: as técnicas nascidas do progresso e da investigação científica, das fórmulas propostas pela indústria, introduziram-se, a pouco e pouco, no Teatro, a partir do final do século passado. E, sobretudo, a luz, depois de ter sido apenas um meio de iluminar, tornou-se um dos factores essenciais da encenação, um dos principais elementos do espectáculo. Não o reconhecer, em nome de princípios equívocos, é querer esclerosar a cena, é acreditar num Teatro ideal, imutável, inalterável, vivendo à margem da evolução técnica do Mundo.

Fala-se muito de encenação, de arquitectura teatral, de cenografia e de indumentária. Os historiadores de Teatro escreveram sobre isso muitos artigos e ensaios. Fala-se pouco da luz. Ainda não possuímos o estudo de conjunto sobre a importância da luz no Teatro. Não pretendemos esgotar aqui um assunto tão vasto e complexo, mas apenas fornecer alguns pontos de informação. Que possibilidades oferece a utilização da luz, quais são os seus limites e os perigos? Como modificou ela, no século XX, as formas de representação cénica? É a estas perguntas que tentaremos responder.

No dia em que o espectáculo se encerrou em salas que lhe foram exclusivamente reservadas, foi necessário torná-lo visível: pôs-se o problema da iluminação artificial. A história das soluções sucessivamente adoptadas corresponde a uma evolução estética geral e inscreve-se no quadro de uma busca constante da ilusão desejada e servida pelas estruturas rígidas do Teatro à italiana. Aperfeiçoamento das

fontes luminosas, desde o candelabro à electricidade, passando pelo azeite e pelo gás. A disposição da aparelhagem sofreu poucas modificações até o princípio do nosso século: iluminação vinda do alto (fornecida pelas gambiarras), dos lados (tangões), de frente e de baixo (ribalta). Entendeu-se por bem deplorar, desde o princípio do século XX, o carácter arbitrário dessa disposição, reclamar a supressão da ribalta, que não correspondia a qualquer realidade natural. Mas esse dispositivo favorecia a separação entre o mundo real dos espectadores e o universo fictício do palco e bastava para «obrigar a ver» as paisagens de papel pintado e os palácios de pasta de papelão.

A aplicação progressiva da electricidade no Teatro não podia alterar imediatamente essa situação. Em 1846, Foucault inventou a lâmpada de arco, cuja utilização no palco da Ópera permitiu realizar, em 1849, o nascer do sol, no *Profeta*, de Meyerbeer. Esse primeiro emprego da electricidade adquire o valor de um símbolo: tratava-se da imitação de um fenómeno natural e de um efeito destinado a maravilhar o espectador. Durante perto de cinquenta anos não se atribuirá outro papel à luz eléctrica. Dubosq, responsável pelo serviço eléctrico da Ópera, dedica-se a inventar e renovar «os aparelhos empregados para a produção das Físicas no Teatro». O público, que aplaudia os truques da maquinaria, descobriu os poderes «mágicos» da electricidade. A sociedade da segunda metade do século XIX, conquanto agarrada ao realismo, adora o que é impressionante e brilhante.

Em 1879, a descoberta da lâmpada de incandescência Edison, de filamento de carbono, permite uma generalização do emprego da electricidade como meio de iluminação cénica. De 1880 e 1890, os principais teatros europeus adoptam-na. Aparecem claramente as suas vantagens: se

se preferia a «luz viva» do gás, renuncia-se, porém, a ela, para evitar os incêndios que tinham tendência para multiplicar-se. Trata-se, portanto, de começo, de simples técnica de substituição: os aparelhos de iluminação eléctrica substituem, pura e simplesmente, os aparelhos de gás, cujos lugares ocupam. Não se descortinam ainda os seus poderes, não se adivinha que a luz eléctrica possa tornar-se um meio de expressão dramática: reconhecida como um inegável progresso técnico, continua a ser um factor puramente descritivo. Nem podia ser doutra maneira numa época em que tudo na encenação, representação do comediante, cenário, figurinos, iluminação, tem de reproduzir fielmente a natureza. E o bom Charles Nuitter julga poder escrever: «A luz eléctrica presta-se aos efeitos mais diversos. Não só produz uma luz que nenhuma outra fonte luminosa poderia igualar na intensidade, como também ajuda o decorador na imitação dos fenómenos naturais ou na realização de efeitos feéricos. Dá colorido à água de uma fonte que torna luminosa; projecta sobre as paredes de uma igreja os reflexos de vitrais iluminados pelo sol; produz faíscas; atravessa um prisma e faz surgir sobre uma tela pintada um verdadeiro arco-iris. O espectador, habituado agora à perfeição científica desses diversos efeitos, sorriria sem dúvida se lhe mostrassem o arco-iris maquinado em tela transparente que encontramos mencionado, em 1748, no inventário da cenografia da Ópera...»

A electricidade revela-se como uma maravilhosa fonte de efeitos visuais e espectaculares. O público, que se apaixona pelas aplicações da óptica, cineorama, estereorama, fotorama, mareorama, esse público, ao qual se revelam os sortilégios do Fenakisticópio e do Praxinoscópio de projec-

ção, corre a aplaudir as aplicações da electricidade no Teatro: «espectros fundíveis» e «espectros impalpáveis», brinquedos luminosos e cascatas luminosas, danças, serpentinas e duelos eléctricos. Em 1892, julga sentir as mais profundas emoções estéticas quando Loie Fuller agita os seus véus em feixes coloridos e móveis de projectores.

Mas ainda não transforma radicalmente o espectáculo. A sua aplicação no Teatro situa-se na época dos últimos aperfeiçoamentos da cena à italiana. É, pois, a princípio, o instrumento perfeito de uma reprodução ilusionista da natureza. As gambiarras, dispostas paralelamente à boca de cena, têm, por fim essencial, tornar visível o cenário e satisfazer as necessidades de ilusão teatral fundada na visão de sábias perspectivas decorativas. Contentam-se em iluminar o «quadro» cénico na sua integridade.

É com esta única condição que o quadro pode conservar o seu valor de «janela aberta» sobre o universo fictício da cena e que é possível a ilusão. A luz segue o desenvolvimento temporal da acção, as suas variações descrevem o desenrolar das horas do dia à noite, numa pura imitação dos fenómenos naturais. O próprio Antoine, no começo, recusa-se a aceitar que a luz possa servir outros fins. Na sua famosa carta a Sarcey, a propósito dos Meininger, escreve, em 1888: «Os seus efeitos de luz, bastante conseguidos, são na maioria dos casos regulados por uma ingenuidade épica. Assim, um forte raio de sol poente, vindo iluminar uma bela cabeça de velho morto no seu cadeirão, passava de repente através de um vitral, sem graduação, no momento preciso em que o homem acabava de expirar, ùnicamente para fazer quadro». Antoine não podia compreender que esse efeito, que não negamos que fosse contestável, constituía um dos primeiros exemplos de uma iluminação cénica dramática e activa.

Com uma tal óptica, era normal que se desejasse desintegrar o fundo rígido de uma cena limitada pelo telão de fundo, substituindo-o pela aparência de um céu infinito. A invenção da cúpula Fortuny e do ciclorama respondeu a esse desejo. Graças à luz projectada sobre a sua parede côncava, a paisagem cénica parecia não ter limites (2). O ciclorama será mais tarde utilizado com fins não-ilusionistas. A sua criação corresponde ao desejo de abolir a convenção de uma cena fechada e identificar a cena com um universo real. Inscreve-se no quadro de uma evolução lógica da cena à italiana, que só pode stisfazer a necessidade de ilusão desintegrando as suas estruturas convencionais.

A luz não é, pois, senão um meio técnico de reproduzir «fielmente» o lugar dramático. Não desempenha qualquer papel activo na valorização do drama, não intervém na acção. O quadro cénico só tem uma função descritiva, é um fundo visual, o resultado de uma série de compromissos que se baseiam num acordo instável: luz e cenário pintado. A luz é passiva. Mas no fim do século XIX, em 1876, no momento em que triunfa uma estética teatral fundada sobre a falsa-semelhança e o virtuosismo técnico, produz-se um facto capital. Durante a representação das suas óperas em Bayreuth, Ricardo Wagner mergulha a sala no escuro. Esta reforma, que esperaria quatro séculos, é a pouco e pouco adoptada em Inglaterra, em França e no conjunto dos teatros europeus. Na sua origem, corresponde a uma necessidade de ilusão: o mundo fictício da cena só pode parecer real na medida em que o espectador, à falta de pontos de referência, não possa confrontá-lo com a realidade. A obscuridade da sala e a claridade da cena orientam a sua atenção para a cena, cujo quadro limita a superfície luminosa. Chega-se a perder a consciência da realidade que o rodeia. Mantido num estado parcial de hipnotismo, o espectador

será tanto mais receptivo da acção dramática quanto mais esquecer tudo que não lhe diz respeito. Se Wagner apaga a luz da sala, é porque deseja fazer dos seus mitos e da sua «revelação» lírica o elemento fundamental de um universo cénico ideal e deseja que nenhum obstáculo material se intrometa entre o espectador e o drama. A ribalta preenche, então, a função denunciada por aqueles que, desde o princípio do século XX, querem suprimi-la; a de uma monstruosa fronteira entre o drama e o espectador, reforçando a acção restritiva do quadro cénico e contribuindo para o afastar. A extinção da sala correspondia a um desejo de ilusionismo, mas a ilusão só era possível em certas condições: o campo luminoso devia ser rejeitado para além do quadro de cena, a luz iluminar o conjunto da cena, os aparelhos dissimulados da vista do espectador, numa palavra, a técnica de iluminação devia respeitar e servir as estruturas e os objectivos da cena à italiana. Que estas regras não sejam observadas, e a extinção da sala não terá outro fim que não seja concentrar a atenção do espectador sobre o drama, qualquer que seja o estilo da representação.

Outro aspecto fundamental desta reforma: o seu carácter social. Numa sala iluminada, o espectador não é senão um dos elementos de uma sociedade vinda para ver e fazer-se ver, duma ponta a outra da ferradura da sala clássica. A obscuridade, pelo contrário, isola o espectador e desvia-o, pelo menos durante a representação, da preocupação de se mostrar. O teatro deixa de ser o imenso salão da sociedade burguesa. Não é por acaso que Wagner transforma a disposição tradicional da sala e coloca os espectadores segundo curvas de um anfiteatro cujas linhas de força dirigem os olhos do espectador para a cena.

Enfim, quando a sala e o palco estão conjuntamente iluminados os efeitos luminosos realizados em cena perdem

para o espectador a sua intensidade e a sua eficácia: modificam um dos elementos de um complexo luminoso único sala-cena; quando a luz se concentra no palco, as suas variações dizem respeito antes de tudo ao drama, imagem luminosa integral, de que tornam as componentes sensíveis ao espectador. A iluminação teatral, de passiva, torna-se activa.

Pouco importa que esta reforma tenha encontrado a sua primeira aplicação nos últimos anos da iluminação a gás. O emprego da electricidade ter-se-ia mostrado necessário. O que conta é que, acabando com as técnicas ilusionistas, abalou os seus fundamentos.

Em 1895, Adolphe Appia escreveu *A Encenação do Drama Wagneriano*, verdadeiro compêndio das técnicas de iluminação cénica moderna. Começam a descobrir-se os verdadeiros recursos que a electricidade pode oferecer ao Teatro. A tradição dos efeitos luminosos prosseguirá até aos nossos dias. As revistas de *music-hall* multiplicar-se-ão. A luz tornar-se-á um dos factores essenciais da encenação moderna.

O que, antes de tudo, contou na contribuição da electricidade para o Teatro foi o extraordinário poder da sua aparelhagem. De nada serve sonhar com a magia da semi-obscuridade que banhava a comédia de Molière: a cena é actualmente quinhentas a seiscentas vezes mais luminosa do que era nesse tempo. Admiramo-nos hoje de que os espectadores do fim do século XIX tenham podido acreditar no universo de cartão construído pelos Amable e outros Rubé e Chaperon, que os cenários de sábias perspectivas pintados pelos mestre do «tromp-l'oeil» tenham podido iludir. A mentalidade, as faculdades perspectivas dos espectadores ter-se-ão modificado tanto em menos de um século? Na verdade, aos efeitos ilusionistas enganavam os espectadores porque estavam fracamente iluminados e o público mal conseguia distinguir

a realidade do artifício. Enquanto o actor debitava as suas tiradas com toda a luz da ribalta sobre si, o cenário era apenas um fundo visual, amálgama de elementos heteróclitos cuja penumbra geral favorecia a coesão aparente. A utilização da iluminação a gás aumentara a intensidade do campo luminoso: e logo se julgara ser útil recorrer aos acessórios em volume, rochedos, arbustos, estátuas, sem ninguém se dar conta de que uma iluminação generalizada, sem sombra, não lhes dava qualquer consistência. A técnica decorativa repousava, acima de tudo, no papel pintado, que a luz deveria valorizar, contentando-se em tornar visíveis as sombras, pintadas sobre os repregos e telões: jogo incessante de compromissos e concessões.

Quando a electricidade substituiu o gás e aumentou a pouco e pouco a potência da sua aparelhagem, o artifício tornou-se patente. O castelo de *Hamlet* passou a ser um estranho *bric-à-brac*. Descobriu-se que iluminar o objecto pintado era revelar a sua figuração e não a sua realidade. Percebeu-se que havia disjunção entre a presença viva do actor e os artifícios do material cénico. Seria vão e parcial explicar que a evolução do cenário de Teatro e o abandono da tela pintada foram condicionados ùnicamente pela utilização da electricidade (3). A potência da iluminação eléctrica revelou a impossível adequação do espaço ilusionista ao espaço real do palco. Tornava caduca a magia tradicional, exigia a reforma total do material decorativo, o seu destino e as suas técnicas. Não condenava definitivamente a tela pintada, mas obrigava o decorador a nunca mais a considerar como um possível meio de ilusão. Exigia que a tela pintada fosse reconhecida apenas como tal, confessando a convenção cénica.

Sabemos que é a luz que dá ao espaço a sua consistência e confere ao volume a sua realidade pelo jogo dos contrastes

e das sombras. A luz eléctrica exigia o cenário construído. Tornava-se necessário substituir os artifícios de uma cor pictural pela verdade de uma cor-matéria. Pouco importa que certos decoradores utilizem ainda hoje os processos da perspectiva pintada e da descrição pictural. Uma tal técnica corresponde a um modo de representação cénica ultrapassada. Só pode considerar-se como uma confissão de impotência perante os meios técnicos que a cena moderna oferece.

A fim de que a electricidade pudesse tornar-se um meio de expressão dramática, convinha, antes de tudo, tomar consciência dos seus poderes, aperfeiçoar e experimentar os seus aparelhos e as suas técnicas.

Tomada de consciência dos seus poderes: deve-se aos teóricos e reformadores do começo do século, a Craig, a Fuchs, a Erler e, sobretudo, a Appia, que escreveu: *Actor, espaço, luz, pintura: todas as tentativas modernas de reforma cénica implicam este ponto essencial, isto é, a maneira de tornar a luz toda-poderosa e, através dela, dar ao actor e ao espaço cénico o seu valor plástico integral.*

Aperfeiçoamento da aparelhagem: desde 1895 que Julien Lefèvre reclamava um aumento da potência das fontes luminosas. De 1880 aos nossos dias, uma série de descobertas levou ao aperfeiçoamento da aparelhagem de iluminação e de comando: projectores, reflectores, lanternas de horizonte, lâmpadas de vapor gasoso, fluorescência, instalação de projectores na sala, jogos de órgão cada vez mais complexos, tornando possível a realização de combinações e de efeitos cada vez mais complicados, etc.

Restava experimentar as técnicas: foi a obra de Reinardt e dos expressionistas (Jessner e Fehling, especialmente) que fizeram da luz um meio de expressão de múltiplas possi-

bilidades, instrumento de cenário ou atmosfera, acompanhamento do drama de que traduzia a evolução psicológica, factor de desnaturalização. Em França, Jacques Copeau e os encenadores do Cartel tiveram, de certo, consciência do papel da luz no Teatro, e Charles Dullin escrevia: *É o único meio que pode agir sobre a imaginação do espectador sem distrair a atenção; a luz tem uma espécie de poder semelhante ao da música; atinge outros sentidos, mas age como ela; a luz é um elemento vivo, um dos fluidos da imaginação.* Mas é com as realizações de Jean Vilar que ela se torna verdadeiramente um dos factores determinantes da encenação.

Quais são as características da iluminação cénica actual? Que possibilidades oferece? A electricidade proporciona uma iluminação cuja intensidade é variável e regulável à vontade. Permite difundir em cena uma luz de ambiente modificável, na medida da evolução das personagens. Pelo jogo dos feixes orientáveis dos projectores, é possível salientar e valorizar um elemento do material cénico ou isolar um actor. Cria hierarquias instantâneas, concentrando a atenção do espectador sobre a área de representação, um protagonista da acção dramática ou um momento dessa acção. As suas cores variam até o infinito, da luz branca aos efeitos do azul e do vermelho. Meio de sugestão, pode substituir o cenário, seja pela criação de um cenário-luz (as colunas do túmulo de *Don Juan*, encenação de Jean Vilar) seja pela projecção de sombras, de imagens fotográficas ou pintadas (técnica do cenário projectado).

Trata-se de um rápido inventário de possibilidades técnicas. Uma tal riqueza suscita as tentações mais contraditórias e mais perigosas. A luz é um meio de fantástica maneabilidade. Não se trata apenas dos instrumentos e

dos processos que põe ao nosso alcance, mas sobretudo das aplicações que permite.

Muitos historiadores de Teatro sustentam que as grandes reformas cénicas foram propostas, efectuadas no princípio do século e que, depois de uma era de apalpadelas e de buscas, atingimos, enfim, uma época de estabilidade generalizada, tempo de digestão, de assimilação e de prática de princípios e de processos anteriormente enunciados. É desconhecer a realidade do Teatro de hoje. O debate ilusão-convenção não se encerrou. As reformas atingiram o aspecto decorativo do Teatro antes de termos uma arquitectura teatral. Quanto à dramaturgia, nem é preciso falar: com excepção do Teatro épico, nenhuma forma dramática reflecte ainda os verdadeiros problemas deste tempo nem utiliza às técnicas novas (4). Talvez nos apercebamos um dia de que a doença da primeira metade do século xx foi o estèticismo, a busca do belo como meio de evasão e de divertimento. Que depois de um século de insipidez, de reproduções meticulosas, era necessário reintroduzir o belo no palco. Mas fixar à arte teatral um fim único, o do puro gozo estético, era condená-la a esclerosar-se e votar o espectador à passividade. Um Teatro é popular na medida em que mostra os mecanismos de uma sociedade, as suas necessidades e as suas aspirações, em que ele se integra no mundo contemporâneo e lhe desvenda os problemas, não os resolvendo falaciosamente com essa «hábil» camuflagem que é o pretenso «regresso à beleza»; é popular na medida em que pede ao espectador a sua participação activa (não confundir participação com comunhão); que põe em prática técnicas capazes de fazer sair da sua passividade o espectador, apelando para a sua imaginação criadora e para a sua inteligência crítica. Importa, pois, que as técnicas não constituam um artifício dissimulador, mas que a sua

utilização seja funcional e eficaz. É segundo esta óptica que nos parece necessário julgar hoje o emprego da luz no Teatro (5).

Se a produção de efeitos naturalistas nos parece condenável porque faz aumentar a passividade do espectador no quadro de um Teatro ilusionista, o deboche de efeitos luminosos não o é menos. Servir-se da luz como se utiliza o cenário tradicional, fazer dela um elemento de ornamento e de alindamento, é completar uma encenação decorativa pela adjunção arbitrária de elementos supérfluos. Admirar a ciência da iluminação deste ou daquele encenador, a sua habilidade em jogar com os efeitos do claro-escuro, da transparência ou da cor, é criar-lhe uma escapatória e confiná-la à má-fé.

Desde que a luz aumentou a sua potência e se tornou possível sugerir uma floresta projectando luz verde sobre uma cortina, cortina que se torna muralha projectando sobre ela uma luz dourada, não se fez mais do que substituir uma técnica decorativa por outra técnica decorativa: só os processos diferem. Substituíram-se as miragens da maquinaria pelo prestígio e pela prestidigitação da luz. Pouco importa que no primeiro caso fosse uma questão de descrição e, no segundo, de sugestão. Introduziam-se no drama efeitos mágicos extrateatrais. Virtuosismo gratuito ou desejo de seduzir: um e outro implicam uma mistificação sàbiamente concertada.

Crê-se também que, graças aos seus feixes coloridos, poderia pintar-se com a luz. Como se se lamentasse não poder-se recorrer à pintura tradicional! Vontade de fazer da cena uma síntese de artes ou de conservar na cor o seu pleno efeito decorativo. Toda a gente sabe como é fácil o

emprego de um projector de mutação automática de cor de que os os aprendizes de feiticeiros tiram efeitos cujo virtuosismo fictício o público *bon enfant* admira. Os esbanjamentos luminosos de certos espectáculos influenciados pelo *music-hall* não diferem dos divertimentos infantis a não ser pelos meios utilizados e pela habilidade técnica.

Quer isto dizer que condenamos radicalmente qualquer emprego de luz colorida no Teatro? Com certeza que não. Sabemos, por Brecht e Vilar, que a luz branca não desorganiza a imagem cénica, que sublinha os elementos do cenário e do guarda-roupa, que confere um máximo de autenticidade, sem falsear as cores e a matéria. Mas o que é válido para o drama não o é obrigatòriamente para a ópera, onde a luz colorida pode servir de intermediária entre a música e o autor (6), com a condição de ser utilizada com a maior prudência e de ser um meio de iluminar, por um jogo simples de associações, de equivalências ou de símbolos, a própria significação do drama. Tècnicamente cara aos expressionistas (que demasiadas vezes se deixaram arrastar para os efeitos mais fáceis) Wieland Wagner retoma-a hoje na sua representação das óperas de Richard Wagner em Bayreuth. A luz colorida existe. Renunciar sistemàticamente a ela seria privarmo-nos de um meio possível de evocação. A posição que nos parece mais justa é a do decorador Teo Otto, que pensa que a própria técnica da iluminação colorida não está ainda suficientemente aperfeiçoada. Depois de ter-se jogado com a cor-luz com um virtuosismo muitas vezes gratuito, torna-se necessário rever os problemas que o seu emprego apresenta.

Meio dramático, a luz permite traduzir o desenvolvimento psicológico do drama. Em todo o caso, esse emprego pode tornar-se ainda mais perigoso do que a utilização puramente estética da iluminação cénica. Variar a iluminação

segundo o desenvolvimento psicológico do drama, é criar um cenário interior, impôr ao espectador uma visão preconcebida, cercear-lhe a liberdade. É substituir a ilusão exterior fornecida pelo cenário tradicional, por uma ilusão mais subtil, mais pérfida e mais insinuante.

Quaisquer que sejam os perigos que apresente, a utilização da luz é de uma eficiência cénica incontestável. No quadro de um Teatro não ilusionista, permite criar instantâneamente o espaço dramático e mantém o ritmo da acção. Acentua o carácter significante do material cénico (elementos e figurinos). Ajuda a destruir a ilusão.

A iluminação cénica tradicional revelava um espaço cénico rígido e limitado pela boca de ópera. Ora, a luz permite pôr em evidência instantâneamente várias zonas de representação. Faz da cena um espaço subtil e móvel no qual inscreve hierarquias de planos e de situações. Desmaterializa a cena. Jean Vilar deu-nos numerosos exemplos de semelhante técnica e tornou-se banal verificar que na encenação da *Tragédia de Ricardo II*, no T. N. P., o cone luminoso que isolava Ricardo tornava a cela onde estava encerrado mais presente de não importa que elemento decorativo, figurando ou materializando uma masmorra. A luz, a sucessão de cenários construídos pela continuidade de um espaço extensível e reduzível à vontade e alguns pontos de referência bastam para dar a impressão de um lugar dramático que o espectador recria no seu espírito. Uma zona de sombra separando dois actores sugere a distância física e mental que opõe duas personagens do drama. A luz confere ao espaço uma espécie de continuidade temporal, que faz do problema da unidade de lugar posto pela tragédia clássica um falso problema. É por ela, mais do que pelo abandono do cenário tradicional, que a estrutura arquitectural do Teatro à italiana se encontra escamoteada. En-

quanto o cenário servia de intermediário entre o actor e o espectador, a luz põe o espectador em relação directa com o comediante. Suprime o obstáculo. Mas o uso pleno desta técnica exige uma modificação das disposições tradicionais: o abandono da ribalta, a utilização em pleno rendimento do projector e da iluminação directa, sendo a iluminação difusa necessàriamente relegada para segundo plano.

A luz sublinha o ritmo do drama. Tornando inútil o descer do pano, entre dois quadros, permite a cena apresentada continuamente ao espectador e confere à peça um desenrolar cinematográfico onde se descobre a técnica do grande plano e dos fundidos encadeados: desaparecimento progressivo do comediante envolvido na sombra, isolamento da personagem encerrada num feixe luminoso, passagem insensível de um lugar para outro, sendo a cena apenas um espaço abstracto onde se criam sucessivamente ou conjuntamente os diversos lugares dramáticos. Quando falamos de ritmo, pensamos igualmente nas cenas da batalha de *Henrique IV*, apresentadas por Roger Planchon, de que uma iluminação extremamente móvel provocava uma sucessão ininterrupta de «flashes» brutais, imagem selectiva da incoerência guerreira.

Mas a luz é também um poderoso meio de revelação e de desnaturalização. Foi por uma extensão abusiva que se falou da «luz-actor» e da «luz-intéprete». A luz é, acima de tudo, como diz René Allio, um *revelador*. Se a encenação é a arte de pôr em evidência o drama, a luz tem por objectivo essencial revelar e tornar mais eficazes os outros meios cénicos: representação do comediante, elementos cénicos, figurinos, cores e matérias. É esse o seu carácter funcional e eis porque não pode nem deve ser nem um actor nem um intérprete. Isola o objecto e confere-lhe a densidade de realidade que deve possuir para ser percebido pelo espec-

tador na sua estrutura material e na sua significação teatral. Aumenta a potência do sinal. Torna esse sinal compreensível e actuante. Não encarna, desvenda.

Mas para que possa preencher totalmente essa função, a luz deve ser reconhecida como técnica, requerida, confessada e ela própria desvendada e «desnaturalizada». É só nestas condições que pode destruir o ilusionismo, impedir o espectador de desempenhar o papel de «vidente» que o Teatro de hoje muitas vezes lhe impõe. A colocação em evidência as fontes luminosas, como preconizaram e adoptaram certos construtivistas russos e Brecht voltou a empregar, a utilização do projector de arco para a realização do «Verfremdungseffekt» (*), a iluminação à vista inaugurada pelos expressionistas e desenvolvida por Piscator (cena do destino em *Guerra e Paz)* são processos não ilusionistas que prestigiam a descoberta de uma nova técnica de iluminação no Teatro.

Qual será o futuro da iluminação no Teatro? De qualquer maneira a história do Teatro está indissolùvelmente ligada à evolução económica, social, artística e técnica do Mundo. Os começos do século xx foram assinalados pelo advento de novas técnicas teatrais. Época de hesitações, de pacientes ou desordenadas buscas que ainda prosseguem. É demasiado cedo para falar de síntese. O Teatro moderno espera ainda a sua arquitectura, o seu público e, ainda mais, a sua dramaturgia. Em cinquenta anos, as capacidades receptivas do público dos teatros evoluíram consideràvelmente. A luz eléctrica adquiriu uma importância primordial na

(*) Efeito de Distanciação ou Efe to V de Brecht, — (N. do T.).

vida contemporânea. Mas esperamos ainda uma dramaturgia que tenha em conta este factor: «a luz no Teatro».

Algumas reformas nos parecem, no entanto, necessárias: já se falou na supressão da ribalta; alguns já a operaram. Mas as disposições da iluminação teatral actual, apesar da instalação de projectores na sala, continuam ligadas às servidões da cena à italiana. Como declarava Piscator, no congresso de Mannheim, em 1959, seria necessário que a luz pudesse surgir de todos os lados, o que implicaria uma revisão total das estruturas actuais. A utilização real do cenário projectado está ainda no começo: falta aperfeiçoar a respectiva técnica. Para que tais buscas possam dar os seus frutos, é preciso que o problema da arquitectura teatral seja, finalmente, resolvido. A luz permitiu acabar com certas concepções tradicionais, mas as suas possibilidades actuais são ainda muito pouco satisfatórias.

A iluminação cénica é uma técnica e um meio. Uma técnica só pode evoluir em função das suas exigências. Para que o emprego da luz possa desenvolver-se, tem de servir uma nova dramaturgia.

NOTAS

1 — *Jouvet era um homem estranho — estranho e audacioso. E a sua audácia permitia-lhe fazer afirmações como a que Bablet transcreve atrás e que o próprio Jouvet, aliás, desmentiu nas suas encenações. Muitas vezes as suas concepções corresponderam, apenas, a atitudes para «épater».*

O autor desta antologia foi o último jornalista a quem Jouvet concedeu uma entrevista, algum tempo antes de morrer. O entrevistador falou-lhe, nessa altura, da sua tão discutida interpretação do Tartufo *e da polémica que mantivera, no «Fígaro», com Pierre Brisson. Quando o jornalista o considerou um* intelectual de Teatro, *Jouvet apressou-se a contrapor:*

— Não, não sou um intelectual; sou um artífice.

Sequer disse que era um artista. Empregou a palavra artisan.

Ora, se o artista — ou o intelectual — pode desdenhar da contribuição que o progresso técnico haveria de dar ao aperfeiçoamento da estética de cena, o artífice não.

Aliás, donde lhe vinha esse «gosto extremo pela óptica de Giraudoux, por essa ironia em arabescos, por esses turbilhões de couplets *que faziam pensar na valsa de Ravel, por toques de varinha de condão que permitia que surgissem o irreal e a* féerie *na esplanada de um café ou na antecâmara da subprefeitura, como diz Pierre Brisson* (Les Deux Jouvet)? *Sem*

a materialização das palavras de Goethe, como conseguiria ele, na colaboração Jouvet-Bérard para a Máquina Infernal, *«a mancha púrpura do leito de Jocasta, a sinfonia negra, branca e vermelha, o caminho de ronda sob a noite de tempestade, esses quadros que se situavam num sonho repassado de angústia» (Brisson) ?*

Aliás, quanto a Jouvet, é sempre bom não esquecer:

«No Outono de 1922, *algumas semanas antes da chegada de Stanislavsky a Paris, Jouvet abandonou o Vieux-Colombier para se fazer encenador na Comédie des Champs-Elysées* (...) *A ruptura entre Copeau e os seus amigos (?) resultou da diferença fundamental de duas concepções de arte dramática. A primeira era sustentada por Jouvet:* Não há vários problemas no Teatro, há apenas um: o problema do êxito. *A segunda era comum a Copeau, a Craig, a Stanislavsky e exprimia-se assim:* A menor tendência, o menor fim utilitário levados para o domínio da arte pura matam-na imediatamente.» *(Maurice Kurtz).*

Eu anotei à margem desta passagem: Jouvet, o traidor.

2 — *O emprego do ciclorama só foi possível graças à iluminação eléctrica. Sem ela, teria sido completamente inútil. Esta foi uma das mais importantes renovações das formas de expressão cénica provocadas pela electricidade. Depois, veio a possibilidade da interpenetração dos sistemas cúbico e esférico no espaço dramático.*

3 — *Claro que a iluminação eléctrica precipitou a evolução da cenografia pelas razões que o autor aponta. Mas não foi condicionada* ùnicamente *por ela. Quando Appia rejeita a pintura no Teatro não recorre, para a sua demonstração, ao argumento das exigências da iluminação eléctrica. A razão fundamental — e que teria provocado a mesma evolução qualquer*

que fosse a fonte luminosa — é que uma expressão plástica a duas dimensões não serve um dispositivo a três dimensões.

4 — *Jean Vilar escreve* (De la Tradition Théâtrale):

A história do Teatro destes últimos trinta anos concentra-se em torno dos nomes de Copeau, Gémier, Lugné-Poe, Dullin, Baty, Jouvet, Pitoeff, isto é, dos enecenadores.

Dissemos, noutra obra, que se quiséssemos fazer a história do Teatro moderno teríamos de recorrer não aos dramaturgos mas aos encenadores. Sempre insistimos em considerar Teatro uma coisa e Literatura dramática outra (especialmente em *A Encenação e a Maioridade do Teatro*). Não raro se detestam, porque, como Vilar também salienta, noutro lado, o *Teatro denuncia sempre o que há de artificial numa literatura. Levados para a cena, mesmo com inteligência, o fácil, o banal, a abstracção, desmascaram-se.*

Não é certo, além disso, que os anos que hão-de vir nos ofereçam poetas da cena *de semelhante autenticidade. Vivemos um* período estritamente original do Teatro, *sem ponto de comparação no passado. Recordo que este estado de facto não é uma originalidade própria do Teatro francês contemporâneo. A Alemanha com Reinhardt, a Rússia com Stanislavsky e Meyerhold, etc., a Inglaterra com Gordon Craig, a raça judia com os animadores do teatro Yiddish, ilustram com talvez ainda mais evidência o primado adquirido pelos encenadores sobre os autores.*

O exemplo de Claudel em França, de Pirandello em Itália, de Synge em Inglaterra, de Tchekov na Rússia, de Lorca em Espanha não anula esta evidência. Cada um deles não fez mais do que juntar uma obra mais à história do Teatro que

ilustra também *a obra dos diferentes encenadores. Aliás, a história esquecerá talvez os nomes de Shaw e de Pirandello, por exemplo, mas não pode deixar de lembrar a obra, apesar de não escrita, dos encenadores, da mesma maneira que não esqueceu o papel da* Commedia dell'Arte *nos séculos XVI e XVII e no começo do XVIII.*

.....

A maioria dos autores ignora por que razão profunda empregam a actual forma dramática. «Ela foi-nos legada» — tal poderia ser a resposta. Excepto os nossos encenadores e Claudel, existe, ao menos, entre os nossos autores essa espécie de revolta permanente *de que a pintura francesa, há mais de cinquenta anos, cultivou os tesouros que se sabe? À graça inquieta de Matisse, às formas trágicas de Picasso, que obra dramática, representativa da nossa condição, da nossa vida tumultuosa, pode ser comparada?*

5 — *A luz é um dos elementos fundamentais para a criação de campos de atenção, segundo a nossa generalização da teoria de Stanislavsky à encenação* (A Encenação e a Maioridade do Teatro) — generalização que só a nós (autor desta antologia) pertence, apesar de já a termos visto referida e citada, sem a honestidade conveniente de indicar a origem. *Mas é, também — e dentro da própria função de campo — um elemento de* distanciação *brechtiana, que vem, como vimos atrás, de Meyerhold e do expressionismo.*

6 — *E porque não, no drama, entre a* ideia *e o espectador?*

o

A um jovem decorador teatral
Luz e sombra no teatro

Robert Edmond Jones

Um decorador teatral é, no verdadeiro sentido, pau para toda a obra. Pode fazer cartazes e murais e quebra-luzes. Pode desenhar lareiras e vestidos e pontes e cabeleiras. Sabe de arquitectura, mas não é arquitecto; é capaz de pintar um retrato, mas não é pintor; concebe figurinos, mas não é costureiro. Embora possa aplicar qualquer destas aptidões, nenhuma delas diz especialmente respeito à sua missão nem corresponde a um objectivo. São apenas utensílios da sua profissão. O que pretende é muito diferente. *É um artista de ocasiões.*

Cada peça — ou até cada realização de uma peça — é uma ocasião e essa ocasião tem as suas características próprias, a sua própria atmosfera. Compete ao decorador teatral pôr em evidência essas características, por todos os meios ao seu alcance. O domínio desta arte muito especial exige não só autoridade em muitas técnicas diversas, mas também um temperamento particularmente sensível à atmosfera de uma dada ocasião, da mesma maneira que o temperamento de um músico é particularmente sensível às características de uma composição musical. Os decoradores teatrais, tais como os músicos, nascem, não se improvisam. Ou têm a intuição dos ambientes ou não, da mesma maneira que se tem ou não tem ouvido musical.

Uma cenografia não tem vida independente. As suas características concorrem directamente para a representa-

ção. Na ausência do actor, não existe. Ainda que possa parecer estranho, este princípio simples e fundamental da cenografia ainda é muito mal compreendido. Com que frequência, nas críticas, surge a frase: «os cenários eram brilhantes!» Tal afirmação, evidentemente, significa apenas uma coisa: ninguém interessado na produção do drama pensou nele como um conjunto orgânico. Pertence a uma crítica recentemente publicada num dos nossos principais jornais esta passagem: «De todas as montagens desta época, a única autêntica surpresa cénica foi...» Imagine-se, «a única autêntica surpresa cénica»! Todos os decoradores teatrais dignos desse nome já há anos que prescindiram das surpresas cénicas. Se os críticos soubessem como é fácil conseguir surpresas cénicas em Teatro! Tomem-se duas plataformas giratórias, uma boa quantidade de... Mas não! Por que motivo apresentar a fórmula? Não é surpresa o que se pretende dar ao público, mas uma aceitação agradável e genuína. A surpresa inerente a uma montagem teatral é apenas uma parte da surpresa mais vasta, mais ampla, inerente ao próprio acontecimento. E, no entanto, um arranjo cénico encerra um curioso tipo de «suspense». Entre-se, por exemplo, num quarto vulgar, tal como existe normalmente. Não há qualquer «suspense» particular em relação a esse quarto. Está apenas vazio. Imagine-se, agora, o mesmo quarto arranjado e decorado para uma função particular — uma festa de Natal para crianças, digamos. Então, o compartimento não ficará completo como quarto enquanto as crianças o não animarem. E, se quisermos visualizar, por nós próprios, quão importante é a expectativa em semelhante quarto, imaginemos que há uma tempestade e que as crianças não podem vir. Qualquer cena no palco apresenta a mesma sensação de expectativa. É como uma mistura de elementos químicos em reacção. O actor adi-

ciona o elemento único que liberta a energia oculta no conjunto. Entretanto, enquanto espera a presença do actor, os vários elementos que constituem a cenografia permanecem suspensos, como se contivessem uma tensão indefinível. Criar esse «suspense», essa tensão, é a essência da decoração teatral. O decorador deve procurar alcançar, nas suas montagens, o que apenas posso classificar como um elevado potencial. As paredes, o mobiliário, os acessórios são simples factores de cena, apenas contornos. A verdade está em tudo menos nesses objectos; está no espaço que encerram, na intensa vibração que criam. Fundem-se numa espécie de impulso integrado. Quando o pano sobe experimentamos um frémito de excitação que se dirige aos actores. Tudo no palco se torna parte da vida do instante, da ocasião. A peça transforma-se numa voz saída de um remoinho. A terrível e maravilhosa dinâmica do Teatro trasborda da ribalta.

Estranha e paradoxal solicitação é trabalhar sempre nos bastidores, dando vida a um poderoso conjunto inerte. Como tudo isto está longe do sentido de exibição! Somos levados a recordar os retratos dos nobres espanhóis, no Prado de Madrid, pintados por El Greco, cujos rostos, como diz Arthur Symons, são todos nervos, nervos salientes, acalmados por um esforço. Que frase para os decoradores teatrais decorarem! *Acalmados por um esforço...*

Para crédito dos decoradores teatrais, deve salientar-se que encaram a sua profissão com uma devoção quase mística. No entanto, permita-se-me que observe, entre parêntesis, que é por vezes difícil enfrentar um palco vazio, sem nada diante de nós. Mas estas páginas não devem considerar-se como adequadas a perpetuar o conflito que dura há séculos entre dramaturgos e decoradores teatrais, iniciado pelo impertinente Ben Jonson, que tão violentamente censurou Inigo Jones por se ter atrevido a tornar as suas pro-

duções belas e atraentes à vista. Esta espécie de ciúme ridículo constitui um triste motivo de leitura, mesmo quando registado em verso pelo grande Ben. Basta assinalar que o ciúme ainda persiste e é tão corrosivo no século XX como foi no século XVII. O erro reside na nossa concepção do Teatro como qualquer coisa destinada a talentos puramente literários. Como se a experiência em Teatro só tivesse que ver com as palavras! Os nossos dramaturgos precisam de aprender que as peças são construídas e não escritas. No Teatro tudo tem de ser expresso em termos de forma, cor e luz e não de outra maneira. O decorador tem de aprender a sentir o ambiente de uma peça com invulgar clareza e exactidão. Tem de viver dentro dela durante algum tempo, deixar-se baptizar por ela. Este processo não é, de forma alguma, tão simples como parece. Todos nós temos tendência para substituir a clarividência pela ingenuidade. A tentação de inventar está sempre presente. Uma vez, fui convidado a participar no juri de um concurso de decorações teatrais promovido pelo Department of Drama de uma das nossas conhecidas universidades. Todos os decoradores tinham feito maquetas para a mesma peça. O cenário era o interior de uma cabana de camponeses da costa ocidental da Irlanda. Verificou-se que esses vinte ou trinta jovens decoradores tinham dominado a técnica do uso das resistências (*) em palcos móveis com cenários projectados. Tinham também reunido muita informação acerca das últimas inovações europeias sobre a matéria. As suas maquetas estavam cheias de influências do expressionismo alemão, do construtivismo da Rússia, de toda a espécie de modernismos. Eram compilações de tudo quanto se tem dito e feito em

(*) Trata-se de resistências eléctricas (N. do T.)

matéria de cenografia nos últimos vinte anos. Mas nenhum dos decoradores apreendera o ambiente peculiar da peça. Lembrei-lhes, então, o cenário da mesma peça tal como fora apresentado pelo Abbey Theatre, na sua primeira visita à América. Era um cenário muito simples, bastante mais simples e menos autoconsciente do que todas as maquetas apresentadas no concurso. Paredes de cor neutra, uma lareira, uma porta, uma janela, uma mesa, algumas cadeiras, as saias vermelhas tecidas à mão e os pés descalços das jovens camponesas. Uma rede de pesca, talvez. Nada mais. Mas, através da pequena janela do fundo, via-se um céu maravilhoso. Toda a poesia da Irlanda brilhava nesse pequeno quadro de luz, triste, misteriosa, plena de sonhos...

Mercê desse rasgo de dominadora simplicidade, o cenário ascendeu à região mais elevada da arte teatral.

Ora aqui está uma coisa curiosa, declarei aos decoradores. Se conseguirmos aperceber-nos da qualidade essencial de uma peça, também os outros a poderão ver. Conhecemos a verdade quando a vemos, disse Emerson, tal como sabemos que estamos acordados quando estamos acordados. Por exemplo, vocês nunca estiveram no céu nem viram um anjo. Se alguém produzir, porém, uma peça sobre anjos cujas cenas decorram no Paraíso, sabereis à primeira vista se o trabalho está certo ou errado. Uma curiosa intuição o determinará. O sentido de reconhecimento é a maior experiência que o Teatro pode dar. Quando trabalhamos devemos procurar não uma auto-expressão mas apenas estabelecer a intenção do dramaturgo, sabendo que, uma vez isso conseguido, os espectadores dirão, para consigo, não «isto é belo», «isto é esplêndido», mas «isto é verdadeiro». Assim é que é e não de outra maneira... Não há nada de esotérico na busca de verdade em Teatro. Pelo contrário, isso faz parte da honesta vida quotidiana do Teatro.

A energia de determinada peça, o seu conteúdo emocional, a sua aura, por assim dizer, tem as suas próprias dimensões físicas bem definidas. Vai até determinado ponto do espaço e não mais além. As paredes do cenário têm de ser colocadas precisamente em certo ponto. Se o cenário for maior do que deve, o público experimenta uma sensação de pobreza e de vacuidade; se for demasiado pequeno, deixa uma impressão de confusão e de opressão. Muitas vezes, é extremamente difícil ajustar os limites físicos de um cenário às suas dimensões emocionais. Existem, porém, grandes peças fora dos limites da dimensão. A sua munificência é tão ilimitada como o ar. Assim, não é necessário encarar um arranjo cénico, no sentido mais lato, mas enfrentar uma questão de relações espaciais. As grandes peças nada têm que ver com o espaço. Os seus cenários não estão mais submetidos às leis da composição espacial do que a música. Podemos pôr de parte, de uma vez por todas, a ideia de que um arranjo cénico é uma montra na qual se expõem os actores. Em vez disso, devemos considerá-lo uma espécie de acompanhamento sinfónico, tão evocativo e intangível como a própria música. Na realidade, a música pode desempenhar uma função mais importante do que hoje supomos nas evocações cénicas do futuro.

Em última análise, a decoração de palcos não é o problema de um arquitecto, nem de um pintor, nem de um escultor, nem mesmo de um músico, mas de um poeta. Por poeta não entendo, evidentemente, o artista ùnicamente preocupado com a escrita de versos. Refiro-me à atitude poética. O verdadeiro poeta, no dizer de Stedman, é o que dá voz em linguagem expressiva ao pensamento comum e um sentimento mais profundo à linguagem vulgar. Vou dar-lhes um exemplo muito simples. Eis um fragmento de linguagem vulgar, uma paráfrase de parte do monólogo

de Hamlet, *To be or not to be:* Queria estar morto! Queria poder adormecer e nunca mais despertar! Mas receio o que possa acontecer depois. Sonharão as pessoas depois de morrer?... Mas Hamlet não se exprime desta maneira. Diz: *Morrer, dormir; dormir: porventura sonhar: ah! eis o problema; que sonhos podem surgir nesse sono de morte.*

...Eis duas formas de dizer o mesmo. A primeira é prosa. A segunda é poesia. Ambas são verdadeiras. Mas a forma de Shakespeare — a forma poética — é, de certa maneira, mais profunda, mais elevada, mais verdadeira e mais universal. Nesse sentido, podemos falar com justiça da arte da decoração teatral como sendo poética, pois procura dar expressão à qualidade essencial de uma peça, de preferência às suas características externas.

Havia algum tempo que um dos jovens decoradores trabalhava comigo nos cenários de uma peça histórica. Durante o trabalho, tínhamos de desenhar uma tapeçaria, que seria decorada com figuras de leões heráldicos. Mandei-o a uma biblioteca procurar documentos antigos e, quando voltou, trazia muitos esboços e cópias de originais. Todos eles eram bastante interessantes e, no entanto, não estavam certos. Faltava-lhes qualquer coisa a que os profissionais chamam «bom teatro». Não eram *teatrais*. Eram exactos — mas não tinham vida. Tudo isso eu disse ao decorador. «Bem, que podemos fazer, então?» — perguntou ele. «Temos de deixar de copiar. Temos de tentar outra coisa qualquer. Vamos pôr a imaginação a trabalhar e pensemos não no que este leão deve parecer, mas o que o desenho significava outrora, na Idade Média.»

«Talvez Ricardo, Coração de Leão, usasse esta mesma insígnia no seu estandarte, quando marchava pela Europa a caminho da Terra Santa. Ricardo, Coração de Leão,

Coeur de Lion (*)... Que recordações de infância este nome evoca, que imagens de cavalaria! Cavaleiros com armaduras, castelos encantados, visões mágicas, mares tumultuosos, auriflamas e pendões. Ouvir os gritos de batalha! Ver os estandartes flutuando entre o fumo! *Coeur de Lion* (*), o Cruzado, com o seu pajem cantor Blondel... Lembram-se da canção de Blondel, a canção que repetiu durante três longos anos, enquanto procurava o seu amo no cativeiro? «*O Richard! O mon Roi! L'Univers t'abandonne!*» (*)

«E agora a sua imaginação está liberta para vaguear por entre os grandes nomes do romance. Ricardo, Coração de Leão, Rei Artur, *Sir* Percival e o mistério do Santo Graal, a Canção de Rolando, a espada mágica, Durandal, Tristão e Isolda, o filtro do amor, a canção dos marinheiros da Cornualha, o navio das velas negras; Lady Nicolette, de quem Aucassin disse *Beau venir et bel aller* (*); a demoiselle Aude, que morreu por amor; Lady Christabel; o Velho Marinheiro com o Albatroz dependurado ao pescoço; o Cid, Carlos Magno, Barbarroxa, o Tártaro, Kubla Khan... e também as cidades lendárias, Carcassonne, Granada, Torcello, Samarcanda, a Cidade Azul, com as suas fachadas de turquesa e lápis-lazuli; Cartago, Isfahan, Trebizonda; e os lugares que nunca existiram fora da imaginação dos poetas — Hy Brasil, Brocelianda, a ilha de Avalon, onde *não cai granizo, nem chuva, nem neve, onde jaz para sempre o Rei Artur, dormindo em paz...* E há o leão alado de S. Marcos, em Veneza, com a divisa *Pax Tibi, Marce, Evangelista Meus;* e os cavaleiros dos vitrais de Chartres, cavalgando para Nossa Senhora, que se inclina sobre o altar, na sua glória de rosas.

(*) Em francês no original. (N. do T.)

«Estas imagens de romance ocorrem-nos — todas elas — a partir deste símbolo do leão heráldico. São imagens que amamos e que nunca poderão desaparecer dos nossos corações.

«Deixe a sua fantasia vaguear entre essas imagens numa espécie de sonho. Então, tendo em mente esse quadro e atingida uma certa disposição, desenhe uma vez mais essa figura de leão.

«O novo desenho é diferente. Em vez de imitar, descrevendo o modo como os artistas da Idade Média representavam o leão, sintetiza agora uma imagem de romance medieval. Talvez sem o saber tenha tropeçado numa definição de arte do Teatro: toda a arte no Teatro tem de ser evocativa e não descritiva. Não uma descrição, mas uma evocação. Um mau actor descreve um tipo, explica-o, expõe-o, revela-o. Um bom actor evoca um carácter... Este desenho é evocativo. Alguma coisa nele faz surgir na memória baladas medievais de cruzados e grandes aventuras. As pessoas fixar-se-ão nele sem saberem porquê. Nesse desenho do leão — um pormenor apenas num cenário magnificiente — haverá uma qualidade que atrairá e perturbará, que obcecará e fará sonhar. E assim tereis triunfado da mecânica do Teatro e haveis-vos tornado um poeta».

A concepção poética de decoração teatral tem pouca relação com a convenção aceite dos cenários realistas em Teatro. Na realidade é, até, o oposto. A verdade no Teatro, como os grandes mestres sempre souberam, está para além da simples exactidão dos factos. A menos que a vida seja convertida em arte, no palco deixa de viver, morre.

O mesmo se aplica ao Teatro realista. *O artista deve omitir os pormenores, a prosa da natureza, e dar-nos apenas o espírito e o esplendor.* Quando colocamos uma estrela no céu, por exemplo, não se trata apenas de uma estrela num céu, mas de uma «mensageira supernal, excelsamente brilhante».

Isto é apenas uma questão do nosso ponto de vista. Afinal, a estrela não passa de uma luz eléctrica. O caso está em saber como o espectador a vê, quais as imagens que lhe suscita. Na *Madame Pitoeff's Ophelia* lemos que na cena da loucura Ofélia segurava nas rosas, no rosmaninho e na arruda como se estivesse num Paraíso de flores. Temos de trazer para a vida imediata do Teatro — «as duas horas desse *negócio* do palco» — imagens de uma vida mais dilatada. O palco que habitamos é a câmara da Casa dos Sonhos. O nosso trabalho nesse palco é sugerir a iminência de um mundo visionário todo à nossa volta. Nesse mundo habitam Hamlet, Édipo e a grande Juno, conhecida pelo seu porte imortal, e as três bruxas na charneca devastada. Temos de aprender, por meio de um esforço deliberado da vontade a caminhar por essas regiões encantadas. Temos de imaginar-nos na sua vastidão. Eis o segredo da chama que arde no trabalho dos grandes artistas do Teatro. Eles parecem não mais conscientes do que nós e tão mais despertos e tão mais vivos quanto nos fazem sentir que aquilo a que chamamos viver não passa, afinal, de uma espécie de sono. O seu saber, a sua riqueza emocional, a sua altivez, o seu deslumbramento, a sua ágil e clara visão rodeia todas as ocasiões com uma abundância de valores que as enriquece para além de tudo o que nós, na nossa desgraçada satisfação, jamais imaginamos. Nas suas mãos, as ocasiões convertem-se não apenas numa coisa bela, mas também numa força. E nós vemos tudo isso — beleza e força, igualmente — como uma parte da vida do Teatro.

*

O professor Max Reinhardt afirmou uma vez: «Tenho dito que a arte de iluminar uma cena consiste em pôr luz

onde queremos e tirá-la donde não a queremos». Tenho pensado frequentemente nisto — tão frequentemente, na realidade, que, com o andar dos tempos, adquiriu para mim o aspecto de um velho provérbio. Pôr luz onde queremos e tirá-la donde não a queremos. Haverá nada mais simples?

Mas o verdadeiro problema, no Teatro, está em saber onde colocar a luz e donde afastá-la.

E isto, como o prof. Reinhardt sabia muito bem, não é tão simples como possa parecer. Pelo contrário, requer o conhecimento e a aplicação de uma vida inteira.

Historiadores futuros falarão deste período do Teatro como da era dos projectores, que se tornaram uma parte da linguagem do Teatro. Na verdade, não se exagera dizendo que eles criaram o nosso idioma teatral contemporâneo.

Outrora, os nossos palcos eram iluminados por bicos de gás; antes disso, tinham-no sido por lâmpadas de querosene e, antes ainda, por velas e archotes. No futuro, veremos, porventura, nos nossos teatros qualquer espécie de radiações ultravioletas, alguma nova luz fluorescente. Mas, hoje em dia, as nossas produções são caracterizadas — condidicionadas, quase poderíamos dizer — por cónicos raios de luz eléctrica de várias cores que se projectam vindos de instrumentos colocados em dispositivos especiais e ao longo dos balcões da sala. Iluminar uma peça, nos nossos dias, é uma maneira de ajustar ou de reajustar essas fontes luminosas numa infinita variedade de combinações. Ora isto é um exercício que envolve grande destreza técnica e engenho. O ofício da iluminação foi desenvolvido até um alto grau e conserva-se em elevado nível à custa de um estudo e treino rigoroso em escolas da especialidade. Tornou-se tão exigente como incrìvelmente exacto. A luz incide com a pre-

cisão de *un mot juste* (*). Pica como a agulha de um gravador ou corta profundamente como o bisturi de um cirurgião. Todas as tendências se encaminham para a criação de um dispositivo eficiente atrás da boca de cena. Quase sem o nosso conhecimento, esta maravilhosa invenção tornou-se uma parte fundamental do trabalho geral dos técnicos dos espectáculos da Broadway. Manejamos projectores, filtros e resistências com o mesmo prazer, com o mesmo sentimento de superioridade com que guiamos um automóvel superpotente ou com que pilotamos uma avião.

Nalguns momentos, nas muitas horas calmas dos ensaios das luzes, acontece uma estranha coisa. Somos dominados pela sensação da *vivência da luz*. À medida que, gradualmente, vamos tirando uma cena da sombra, dirigindo longos raios de luz através de uma coluna, tocando uma linha exterior com uma pincelada de cor, animando a cena, de momento a momento, até que ela pareça respirar, o nosso trabalho transforma-se num encantamento. Sentimos a presença da força da Natureza.

Difícilmente haverá um decorador que não tenha experimentado, num momento ou noutro, essa opressiva sensação de «vivência» da luz. Defendo que esses momentos estão entre os mais preciosos que as experiências do Teatro nos podem dar. A verdadeira vida do Teatro consiste neles. Nesses momentos, os nossos olhos estão abertos; captamos reflexos de um Teatro ainda não criado e a imaginação caminha mais depressa.

É a recordação desses raros momentos que nos guia e nos inspira no trabalho. Enquanto nos aperfeiçoamos no complexo mecanismo da iluminação, aprendemos a trans-

(*) Em francês no original (N. do T.)

cendê-lo. Lentamente, muito lentamente, aprendemos a ver a iluminação no Teatro não só como um ofício emocionante, mas também como uma arte simultâneamente visionária e exacta, subtil, poderosa, infinitamente difícil de aprender. Chegamos a saber que o drama não é uma máquina que corre a toda a velocidade, desde a subida até o cair do pano, mas sim um organismo vivo. E vemos a luz como uma parte dessa vida.

O nosso primeiro dever, em Teatro, deve ser sempre servir o actor. É ele que interpreta a peça. O palco pertence-lhe e deve dominá-lo. Embora possa parecer surpreendente, o actor é, algumas vezes, mais eficaz até quando não é de todo visível. Lembram-se da força de comunicação de Orson Welles quando anunciou a invasão marciana? Uma voz vinda da escuridão... Mas isto, claro, é uma excepção. Nove vezes em dez, o nosso problema é simplesmente tornar o actor e o que o rodeia claros e completamente visíveis.

Visíveis, sim, mas de maneira especial. A vida que vemos no palco não é a vida quotidiana que conhecemos. É — como havemos de dizer? — *mais saliente.* O mundo do Teatro é um mundo de impressões mais agudas, claras e rápidas do que aquele em que vivemos. É por isso que vamos ao Teatro, para viver, por uma hora, nesse mundo insólito e extrair dele uma nova vida. Os actores que transmitem essa vida devem mover-se numa luz totalmente invulgar. Não é suficiente torná-los belos, esplêndidos. O nosso propósito deve ser o de dar, por meio da luz, uma impressão de qualquer coisa fora do vulgar, distante da mediocridade, para fazer com que a representação exista num mundo ideal de compreensão e de sabedoria. Emerson fala de uma alma

divina que atravessa as formas. A verdadeira luz do actor — a verdadeira luz da representação — é uma radiação, uma auréola, um elixir suave, em que os caracteres do drama podem mostrar-se na sua realidade interior.

Talvez a palavra *lúcida* descreva melhor essa luz. *Uma luz lúcida.* Estou a pensar na estranha claridade dos cromos de Hiroshige. Uma luz de «inteligência divina» perpassa nessas cenas. A paz da primeira neve está contida nela. Tudo é claro, tudo é compreensível, tudo é conhecido.

Talvez possa, também, usar a palavra *penetrante.* Se olharmos para um retrato feito por um dos modernos retratistas e, depois, observarmos um Rembrandt, vemos que aquele está sobretudo ligado ao registo das impressões imediatas de superfície. A sua aproximação é como a de um jornalista que reúne um certo número de factos interessantes e atraentes para o artigo de fundo. O outro penetra desde a superfície até a vida interior do modelo. Num retrato de Rembrandt, vemos, além das feições do modelo, o seu carácter; e não só o carácter, mas o espírito também. Vemos uma vida que não é só de um momento, mas de todos os momentos; sentimos o «para além no imediato». Um retrato de um velho tem de ser um retrato de velhice.

Talvez possa, ainda, usar a palavra *consciente.* Quando vimos uma boa peça bem encenada, somos conduzidos ao limiar de uma experiência. Somos enredados num momento de vida. Os nossos sentidos estão alerta. Tornamo-nos sobrenaturalmente *conscientes* de cada instante do tempo à medida que ele decorre. Assim conscientes, vemos os actores mais claramente, mais simplesmente do que quaisquer outros seres humanos que tivéssemos visto antes. Parecem, de uma maneira muito estranha, mais *unidos.* Já não os elogiamos, nem criticamos, nem sequer formamos opiniões acerca deles. Esquecemos tudo que lemos ou ouvimos deles.

Olhamo-los como os seres amados e perdidos que vemos pela última vez.

Adeus para sempre, para sempre, Cassius... e vêmo-los numa luz diferente. É esta luz diferente que deve ser dada em Teatro.

Mas, para além destas qualidades necessárias, a iluminação de uma peça deve conter um elemento de surpresa, um sentido de descoberta. Deve conservar a promessa de uma nova e inesquecível experiência. Vou ilustrar o que disse com um exemplo. Todos nós conhecemos estes versos do soneto de Keats *On First Looking into Chapman's Homer* —

Tal como o intrépido Cortez, quando com olhos de águia
Viu o Pacífico — e todos os seus homens
Olharam uns para os outros com suspeita cruel —

Esqueçamo-nos, por um momento, da música que habitualmente acompanha estes versos e deixemos que o poeta nos leve com ele nesta grande aventura. Imagine-se esse pequeno bando de exploradores, perdido em contemplação, na costa de um oceano desconhecido. Olhe-se para os seus rostos, quando os domina a visão de um novo mundo. Uma cena, no palco, deve dar-nos o mesmo sentimento de incredulidade, fantasia e encanto. Quando estamos num teatro estamos, também, no limiar de uma nova experiência. Sobe o pano. A visão de um novo mundo domina-nos como dominou esses viajantes de um dia distante. Uma nova e poderosa vida perpassa pelo Teatro. Os nossos corações batem com uma esperança selvagem. Foi por isto que esperámos? — perguntamos. Veremos isso finalmente? Saberemos?

Iluminar uma cena consiste não só em projectar luz sobre os objectos, mas também em projectar luz sobre um

assunto. Temos de escolher entre iluminar uma peça de fora, como um espectador, ou de dentro, como parte de uma experiência teatral. Os objectos a iluminar são as formas que vão erguer o corpo físico da peça — os actores, o cenário, o mobiliário, etc. Mas o assunto a ser iluminado é a peça em si. Damos luz aos actores e ao cenário, é verdade, mas também iluminamos o drama, revelamo-lo. Usamos luzes como se usássemos palavras, para elucidar ideias e emoções. A luz torna-se um instrumento, um meio de expressão, como o pincel de um pintor, o cinzel do escultor ou uma frase musical.

Numa tarde, há muitos anos, fui a uma divisão interior de uma pequena galeria de pintura e vi, numa parede em frente de mim, o quadro de Albert Pinham Ryder «Macbeth e as Feiticeiras». Reparei, nesse momento, como num súbito rasgo de percepção, que a luz que nunca aparecera no mar ou na terra era uma realidade e não uma frase sem conteúdo. A minha vida modificou-se a partir desse momento. Desde então, tenho tentado com todas as minhas forças trazer essa luz para o Teatro, porque sei que essa é a luz dos mestres.

Encontrei essa luz outras vezes, nos quadros de Ryder, Redon e Utrillo, nas gravuras de Gordon Craig, no desenho de Appia dos Campos Elíseos, do terceiro acto do «Orfeu», de Gluck. Neste caso está lá para toda a gente ver, acabada de uma vez para sempre, tão claramente posta que não pode escapar a ninguém. Encontro-a implícita em certas cenas de Shakespeare. Lança o seu feitiço sobre os apaixonados, Miranda e Ferdinand, quando se encontram pela primeira vez na mágica ilha de Próspero. Fala Miranda —

O quê, é um espírito?
Deus, como olha em volta: Acredite-me, senhor,
É uma bela figura. Mas é um espírito...

Podia chamá-lo
Uma coisa divina, porque nada natural
Alguma vez vi tão nobre...

E Ferdinand —

Com certeza a deusa
A quem este semblante pertence... a pergunta
Que primeiro faço, ó maravilha,
É se sois ou não uma donzela...

E quando, novamente, Próspero chama, por meio da sua magia, os verdadeiros deuses e deusas do Olimpo para celebrar o casamento deles, Ceres e o grande Juno e Iris com o seu arco-iris —

—e os teus arbustos do bosque
Cujas sombras o homem solitário ama
A tua vinha e a tua beira-mar
Estéril e rochosa
Onde tu própria vagueias, Rainha do Céu,
E de quem com o arco-íris sou mensageiro...

Uma luz rara da imaginação é lançada sobre a cena, fresca, perturbante e estranhamente mais suave. Aproxima-se um novo Teatro, animado pelo esplendor sem nome que dá cor à visão mental.

Lucidês, penetração, perspicácia, descoberta, significação interior, maravilha... estas são as qualidades que devemos conseguir quando iluminamos; mas existem ainda outras qualidades. Há a qualidade da suavidade, do brilho e da cintilação, que se quadram em ocasiões propícias. Há ainda outra qualidade que só posso descrever como de raça, de

fidalguia, de orgulho, contida em si mesma. E, finalmente, uma qualidade de segurança e uma mão corajosa e firme, uma autoridade que põe a assistência à vontade, uma segurança tal que nada na representação possa estar errado, uma força, uma serenidade que brota de uma fonte inesgotável e brilhante. Neste momento, neste círculo de clara radiação, a vida do Teatro continua, a vida que podemos ver, conhecer e aprender a amar.

Mas criar uma atmosfera ideal, «um dia mais intenso» em Teatro é apenas uma parte do nosso trabalho, tão pequena parte que, por vezes, mal parece importante. Contudo, por mais expressiva e bela que essa luz possa ser, não é uma luz teatral, dramática. É, quando muito, uma luz lírica, mais ligada ao sentimento do que à acção. Não há conflito nela: há apenas radiação. Os grandes dramas são-nos dados em termos de acção e, iluminando uma acção dramática, devemos preocupar-nos não só com a luz mas também com a sombra.

Como é que posso levar-vos até o significado da sombra em Teatro — o medo primitivo, o sentimento da meditação, da espera, da fatalidade, a contracção, a escuridão, a queda na noite sem fim? *O vale da sombra... Tu que lês ainda estás entre os vivos, mas eu que escrevo há muito que parti para a região das sombras. Termina, alegre senhora, o longo dia está a acabar e nós estamos prontos para a escuridão...* É manhã, o sol brilha, está a relva cheia de orvalho e Deus no Céu. Acabamos, mesmo agora, de nos erguer do sono. Somos jovens, a seiva corre vigorosamente em nós, espreguiçamo-nos e rimos. Depois, o Sol ergue-se ainda mais, é meio-dia, a luz está clara, as cores são alegres e a vida brilha em esplêndida plenitude. Jack tem a sua Jill, Benedick a sua Bea-

triz e Millamant a sua Mirabell. Mas, depois, o Sol mergulha, o dia caminha para o fim, as sombras acumulam-se, a escuridão chega, as vozes apagam-se e ouvimos só murmúrios, o furtivo bater dos passos e vemos a luz na fenda de uma porta e a estrela próxima reflectida no lago parado. Um medo indescritível desce sobre nós, antigas visões movem-se nas trevas. Ouvimos, fascinados, os mensageiros de um outro mundo, os horrores imateriais que nos visitam na noite.

Deixo aos psicólogos a explicação da relação entre este terror antigo e o receio da escuridão desconhecida nas nossas mentes, a que eles chamam subconsciente. É suficiente para nós saber que a relação existe e que é responsável pela curiosa pressão que a luz e a sombra podem exercer sobre a imaginação de uma assistência. No fundo, todos nós somos crianças com medo do escuro e o nosso medo tem a sua origem no começo remoto da raça humana. Veja-se como a disposição de uma assistência se altera, ouçamo-la tagarelar ou ficar em silêncio, conforme as luzes do teatro se erguem ou baixam. Vejam-na correr para a saída mais próxima ao ouvir: «as luzes apagaram-se». Repare-se no reacalmar instantâneo logo que o curto-circuito é reparado e um grande lustre brilha de novo. São essas reacções instintivas que fornecem à luz o seu poder dinâmico em Teatro.

Todos os principais dramaturgos manejaram a luz e a sombra nas suas criações. Toda a literatura dramática está cheia de exemplos. Vemos Lavinia Mannon fechar as persianas da casa de Mannon, privando-se a si própria de luz para sempre. Vemos a luz da Lua brilhando caprichosamente através da cavalgada das nuvens de tempestade sobre as muralhas de Elsinore, onde vagueia o inquieto fantasma do pai de Hamlet, embrulhado na sua capa para se tornar invisível. Podemos ouvir o torturado grito de Clau-

dius, «Dai-me luz! Afastai-vos!». Vemos as sombras confusas de Pelleas e Mélisande beijando-se ao longe, no fim do jardim — *Comme nos ombres sont grandes ce soir!... Oh! quelles s'embrassent loin de nous!...* (*) Podemos observar as duas mulheres na antecâmara do gabinete de Lucio Settala, quando olham fixamente uma para a outra através do raio de luz que atravessa o chão entre elas. Vagueamos com Lear numa tempestade, que é como uma convulsão da natureza, «uma tirania da noite», um «exagero dos céus».

Segue-se o mais espantoso exemplo de todos, o grande e clássico exemplo da perspicácia dramática:

Olhai, ela aí vem! Este é o seu verdadeiro aspecto,
e, por minha vida, profundamente adormecida. Olhai-a:
aproxima-se.
Como veio ela com essa luz?
Porque está junto dela? Tem a luz continuamente
a seu lado, como se lhe obedecesse.
Vedes? Tem os olhos abertos.
Mas os sentidos estão mortos.
Que faz ela agora?

Shakespeare anima a cena. A chama da vela vive no Teatro. Torna-se um símbolo da própria vida de Lady Macbeth — trémula, ardendo dèbilmente, desaparecendo na escuridão. *Apaga-te, apaga-te, pequena vela!* Onde o leigo não vê mais do que uma simples vela, feita de cera, o homem de Teatro vê uma grande e reveladora imagem. Aprendeu inteiramente o significado desse terrível momento de que a pequena vela faz parte. *Animula, vagula, blandula,* pequena

(*) Em francês no original. (N. do T.)

chama, breve respiração, alma subtil movendo-se ante nós pela última vez... E a sombra na parede transforma-se num mau prenúncio, num sinal significativo, um presságio dos seus «tristes e profundos sonos», uma companhia lúgubre seguindo-a, silenciosa e implacável, à medida que ela parte deste para o outro mundo. *Devia morrer depois disto. A vida não é senão uma sombra movediça...* Quando pensamos nesta cena, lembramo-nos não só das terríveis palavras e da figura da louca vestida de branco, como que envolvida numa mortalha, mas vemos também os vastos espaços e a escuridão envolvente, uma luz trémula e uma grande e fantasmagórica sombra. O gélido terror que nos invade é constituído por todos esses elementos.

O alcance criador do problema da iluminação teatral — a arte, noutras palavras, de saber onde colocar a luz e donde afastá-la — não é assunto para livros nem para tratados. Não existem regras arbitrárias. Há, apenas, uma finalidade e uma promessa. Temos o mecanismo susceptível de criar esta ideal, elevada e dramática luz do Teatro. Se o podemos fazer ou não é tanto uma questão de temperamento e de sensibilidade como de técnica. O segredo consiste em considerar a luz como qualquer coisa de vivo no Teatro. Quer isto dizer que temos de conservar imagens poéticas visionárias e apaixonadas nos nossos espíritos, enquanto damos instruções aos electricistas, empoleirados nos escadotes, nos ensaios de luz.

Sim, é isso exactamente o que significa.

NOTA

Para o movimento de extraordinária importância que se desenvolveu nos Estados Unidos, na primeira metade deste século, para «assimilar as técnicas europeias» da encenação como refere Ralph Pendleton, Robert Edmond Jones foi, sem dúvida, a personalidade mais importante, o mestre incontestado de gerações de decoradores, de que saíram nomes como os de Oenslager e de Jo Mielziner, que foram não só seus discípulos, mas também colaboradores. (São muito relevantes os depoimentos de John Mason Brown, Mary Hall Furber, Kenneth MacGowan, Jo Mielziner, Donald Oenslager, Lee Simonson e Stark Young em «The Theatre of Robert Edmond Jones»).

É patente — mesmo só através dos textos que apresentamos — a formação europeia de Robert Edmond Jones, que, além de ter trabalhado na Alemanha, especialmente com Reinhardt, penetrou profundamente as concepções dos grandes teóricos do nosso continente. Mas as suas principais fontes de inspiração estética encontram-se, sem dúvida, sobretudo em Appia e Craig. É evidente, por exemplo, quanto ao autor de A Obra de Arte Viva *no que diz respeito à importância da música no Teatro. Jones escreveu: «Podemos pôr de parte, de uma vez por todas, a ideia de que um arranjo cénico é uma montra na qual se expõem actores. Em vez disso, devemos considerá-lo uma espécie de acompanhamento sinfónico, tão significativo e intangível como a própria música. Na realidade, a música pode desempenhar uma função mais importante do que hoje*

supomos, nas evocações cénicas do futuro». É, pois, Appia que está presente, quando pretende que «a duração dos sons musicais exterioriza-se, no espaço, em proporções visuais. Se a música não tem mais do que um som e uma duração para esse som, ficará prisioneira do tempo. São agrupamentos de sons que tendem a aproximá-la do espaço. As durações variáveis desses agrupamentos combinam-se até o infinito e produzem, assim, o fenómeno do ritmo, o qual não só diz respeito ao espaço, mas também pode unir-se indissoluvelmente a ele pelo movimento. E o corpo é o portador do movimento». E, assim, topamos com a mesma importância atribuída por Appia e Jones ao actor.

Quanto a Craig, a influência não é menos significativa e profunda. Repare-se, por exemplo, como Jones trata o caso dos leões heráldicos para a tapeçaria que deveria figurar na decoração de uma peça histórica, para concluir: «Em vez de imitar, descrevendo o modo como os artistas da Idade Média representavam o leão, sintetiza agora uma imagem de romance medieval. Talvez sem saber tenha tropeçado com uma definição de arte do Teatro: toda a arte no Teatro tem de ser evocativa e não descritiva». Ora recorde-se, agora, como Craig explica o seu trabalho como decorador: «Não é só da peça que tiro a inspiração para os meus cenários, mas também desses longos voos de pensamento *(o sublinhado é nosso) que essa ou outra peça do mesmo autor tenham suscitado em mim». E veja-se, logo a seguir, como enfrenta o problema da criação da cenografia para* Macbeth: «*Quanto a mim, vejo duas coisas: uma rocha escarpada e uma nuvem que envolve o cume da rocha»... etc.*

Roger Planchon
Arthur Adamov
René Allio

PLANCHON: «Quando se repara na evolução das pessoas — bastante afastadas de nós — e nas suas reacções em relação às primeiras representações do Berliner Ensemble, é enorme...» Certos críticos retiravam-se no intervalo, como tantas vezes nas peças aborrecidas; encenadores declaravam que os cenários eram cinzentos, que não havia cor *(que quer dizer esta tristeza?)*; as pessoas diziam: «É espesso, porque é germânico»; ou «É vanguarda 1925! A vanguarda 1925! Já ultrapassámos tudo isso!...»

Viu-se toda essa gente evoluir e assimilar, primeiro, Brecht como dramaturgo; depois, suspeitar da sua importância no plano da encenação; em seguida, dizer: «Sim, sem dúvida, Brecht é importante, mas é preciso adaptá-lo em francês... De momento, ainda não se conseguiu...» Ou, então: «Ah, sim! mas as representações do Berliner não podem ser ultrapassadas, é preciso conservá-las como são...»

E depois, a pouco e pouco, na crítica dos outros espectáculos do Berliner, o estilo tornava-se um critério...

Acho esta história exemplar.

ADAMOV: Creio que, a partir de certo momento, nós fomos dos que, entre vários colaboradores do *Théatre Populaire*, gritámos bem alto que era absolutamente extraordinário, e gritámos, verdadeiramente, no deserto. Primeiro: por-

que Brecht era comunista. Segundo: porque Brecht era alemão. Terceiro: porque era ao mesmo tempo comunista e alemão, o que é de mais para um homem só...

PLANCHON: Os sentimentos dominantes que tive, eu, quando vi as representações do Berliner Ensemble, foram quase de desespero: tive a impressão de que se estava demasiado atrasado em relação ao que viamos realizar no plano cénico e no plano da dramaturgia e, mesmo que se trabalhasse vinte anos, não se alcançaria esse estádio de consciência e de rigor estético e ideológico.

ADAMOV: Eu próprio tive essa sensação de desespero em certos momentos, não perante as encenações (porque não sou encenador, mas «autor», como se diz), mas perante a obra de Brecht, e é talvez a mesma sensação de desespero que muitos pintores devem sentir perante a obra de Picasso. A comparação parece-me bastante justa...

E, no entanto, creio, tendo lido agora menos mal peças de O'Casey, que apesar de a obra de Bercht continuar a ser para mim a obra mais importante do século XX (não falo de Tchekov, evidentemente), penso que há, por vezes, em O'Casey, qualquer coisa que eu gostaria de fazer. Sonho com um Teatro que seria ao mesmo tempo Brecht e O'Casey, isto é, um Teatro em que os mecanismos seriam desmontados, como em Brecht, e em que, entretanto, as pessoas, os indivíduos continuariam a viver uma vida individual, no próprio meio dessa desmontagem dos mecanismos... A meu ver, uma peça como *Rosas Vermelhas para Mim*, que Vilar apresentou, não é talvez uma tão bela peça como as maiores obras de Brecht — isto é, sempre segundo a minha opinião: *Santa Joana dos Matadouros*, *A Mãe*, segundo Gorki, *A Boa Alma de Sé-Tsuan* e outras — mas, nas *Rosas Vermelhas*, O'Casey

conseguiu ligar a vida individual e a vida política, o que me impressiona. Brecht nem sempre o conseguiu. Felizmente, se ouso dizê-lo. Porque, de um ponto de vista muito egoísta, fico muito satisfeito que não tenha conseguido isso nos *Dias da Comuna:* nunca teria ousado escrever *A Primavera* 71 se Brecht tivesse triunfado nos *Dias da Comuna.*

Dito isto, é absolutamente incontestável que Brecht é o maior escritor de Teatro do século XX. Haverá, na verdade, outro?

PLANCHON: Picasso utilizou formas da pintura passada, repensando-as numa linguagem moderna; Brecht utiliza as dramaturgias do século isabelino e do Teatro chinês, etc., e repensa-as... Para encontrar uma comparação do trabalho efectuado por Brecht é preciso pensar em Picasso.

ALLIO: Creio que em Brecht a assimilação de certas estéticas do passado, ou de estéticas estranhas, foi mais profunda do que em Picassso. Porque, em Picasso, o denominador comum dos seus ensaios, retomando a pintura etrusca ou a dos Incas ou a pintura negra, é, puramente e simplesmente, o seu temperamento! Em Brecht é muito mais do que isso, é outra coisa, é um estilo novo... A comparação impõe-se, mas a *nuance* é importante.

ADAMOV: Sim, a comparação impõe-se. Recordo-me de ter ouvido, em Nova Iorque, num pequeno *bistrot* — não em Harlem, mas em Greewich Village — uma rapariga negra que cantava, e quando digo «cantava», não é bem essa a palavra, porque tão depressa dizia, como passava da palavra ao canto... Perguntámos-lhe: «Mas, enfim, esse canto é tradicional entre vós?» (Bem entendido, pensava em Kurt Weil, em Dessau, em Eissler). Ela respondeu-me: «Mas naturalmente!» Portanto, eu não sei se é Kurt Weil ou

Brecht ou Dessau, pouco importa, mas houve uma assimilação de técnicas antigas...

E o que muito admiro em Brecht é justamente a reivindicação do direito ao plagiato. A única coisa que tenho a censurar-lhe, em certos casos, por exemplo o caso de *Dom João*, é de querer... como direi?... mudar a história de uma maneira que me parece inadequada, isto é, apresentar um *Dom João* medroso, dar à aristocracia os vícios da burguesia, por consequência. Isso é, parece-me um erro... E, em certos casos, Brecht cometeu um erro histórico referindo-se muito deliberadamente ao presente e não vendo certas etapas... O que não diminui em nada a sua faculdade de assimilação...

ALLIO: E, por outro lado, quando se fala de plagiato, é preciso ser Brecht para se falar dessa maneira... Ele diz: «O plagiato?... Nunca hesitei em copiar...» Sim, mas quando ele copia, recria verdadeiramente.

PLANCHON: Estou de acordo com o que diz Adamov sobre *Dom João*. Brecht conduz demasiado a uma realidade simplista o problema tratado por Molière; creio, sobretudo, que omite a tradição do século XVIII libertário francês, que fez avançar a sociedade de uma maneira muito rápida... Não será o Teatro de Brecht fundado noutra ideia?... Quanto a mim, o que mais me choca nas suas peças parece-me ser o aspecto «moralidade». A psicologia das suas personagens é apresentada sob a forma de uma moralidade. O equivalente do Teatro da Idade Média ou do Teatro chinês: as psicologias individuais estão ausentes... Tenho a impressão de que isto o perturba, Adamov?...

ADAMOV: Não, não me perturba. V. quer dizer que, em qualquer peça de Brecht, há, na base, um Lehrstrück?

Isso é mais ou menos verdadeiro. E isto não me preocupa. *Mère Courage* é, no fim de contas, um Lehrstrück. Não é menos verdade, porém, que a Ti Coragem, Yvette, o cozinheiro... têm uma existência individual.

— *Mère Courage* não é a peça de Brecht que eu prefiro, mas, quanto a mim, não deixa de ser um imenso triunfo, porque aí, justamente, a existência das vidas individuais não é sacrificada ao objectivo didáctico... Creio que «demonstrar» não é de todo mau, não é o contrário de «mostrar». Simplesmente, em certas peças de Brecht — penso em *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas* — a alegoria adquire demasiada importância... E, pessoalmente, não gostaria que a alegoria o arrebatasse... Pois bem, sim! Não riam. Também segui esse caminho... Sem muito mérito. As repúblicas mudam, mas as pessoas, essas, mudam também. A causa dessa mudança, quanto a mim? Em Brecht por quase nada... em O'Casey por alguma coisa... na guerra da Argélia por muito! A reflexão geral, mesmo sobre o romance, mesmo sobre Flaubert, sobre muitas coisas, tem igualmente a sua parte... É muito difícil dizer porque um homem muda e como...

ALLIO: Poderia retomar a palavra de Roger, agora: quando vi essas mesmas representações do Berliner Ensemble, tive também a impressão que nada mais havia a fazer. Porque, primeiro, tinha-se o sentimento, durante as representações, de que seria preciso ter meios de que nunca chegaríamos a dispor... Evidentemente, havia a possibilidade de tudo retomar, de tudo rever, mudar, justamente!

PLANCHON: Para mim, Brecht é tanto mais importante, quanto eu não pertenço à tradição do Cartel... Quando comecei a fazer Teatro, sentia-me muito separado da tra-

dição francesa do Cartel; então, a revelação brutal de um Teatro lúcido, consciente... Pensei em abandonar o Teatro... 1952... 1954...

ALLIO: Para mim, era justamente o momento — lembram-se? — em que eu queria fazer encenação. Tinha muitos esboços de cenários: mas não me agradava, então, a maneira como os fazia.

ADAMOV: Está a referir-se a *L'Assomnoir?*

ALLIO: Sim, queria montar uma adaptação de *L'Assomnoir!* e pedi-lhe que a escrevesse... Era o momento em que a mim próprio perguntava qual o meu papel no Teatro. E, de repente, as representações de Brecht atiraram tudo por terra! Continuei, porque vi nelas o meio de prosseguir numa direcção nova que correspondia às nossas preocupações, que dava uma coluna vertebral às minhas investigações...

PLANCHON: Nós chegámos ao Teatro pela literatura. Direi quase pelo surrealismo. E foi um grande trambulhão cair sobre a obra de Brecht. Não talvez uma queda: um grande golpe... Apenas...

ADAMOV: Apenas? Perdão.

PLANCHON: Faz favor.

ADAMOV: Apenas, há uma coisa que me aborrece terrìvelmente; há, por exemplo, hoje, o julgamento dos oficiais «fascistoides» — sabe-se como as cöisas se passam —

e eu digo a mim próprio: «Que maravilhosa peça se faria!...» E, de repente, também digo a mim próprio: «*Merde alors!*». Mas há o julgamento da *Excepção e a Regra*... E, contìnuamente, a cada acontecimento que se passa, diz-se: «Mas é preciso desmontar esse mecanismo» e lembramo-nos logo de uma peça de Brecht em que esse mecanismo já foi desmontado. Porque o que há de extraordinário no Teatro de Brecht é que encontrou os mecanismos constantes de um sistema — até mesmo provisório! — que é o capitalismo. E, encontrando as constantes, encontrou a Arte ao mesmo tempo.

É, evidentemente, desencorajante! Pelo menos, para um autor... É também desencorajante para um encenador, porque esse homem diabólico é ao mesmo tempo autor e encenador... Mas, por outro lado, parece-me que haveria um meio, não sei qual, o futuro dirá se o conseguirei — ou se outros conseguirão — de dar figuras individuais mais precisas, conservando absolutamente a lição. Haverá um meio, talvez. Imagino, numa peça, qualquer coisa como um terceiro elemento... Seria preciso, de qualquer maneira, distribuir as coisas no próprio interior da peça...

PLANCHON: Quer dizer?

ADAMOV: Quer dizer... Mas é muito difícil de dizer! Poder-se-á identificar estùpidamente, como se diz, as personagens, como se identificava, em tal ou tal momento, as personagens de Tchekov; e, noutros momentos, haveria na mesma peça pontos de ruptura tais, que qualquer identificação seria impossível e seria uma espécie de lição — não ouso dizer «distanciada», porque a palavra ocorre muito frequentemente, mas numa espécie de vaivém. Uma espécie de vaivém no interior da mesma peça... É isso o que penso.

ALLIO: Mas é o casamento O'Casey-Brecht!

ADAMOV: Num certo sentido, se se quiser.

ALLIO: Porque, no plano da plástica, com O'Casey, chega-se quase necessàriamente a uma representação um pouco ilusionista... Vejo difìcilmente — a menos que se triture muito a apresentação — a possibilidade de se fazer com uma peça de O'Casey o que se faz com uma peça de Brecht... Quer dizer que, com uma peça de Brecht, pode fazer-se toda a parte plástica mostrando que se está no teatro... Pode, ao mesmo tempo, mostrar-se a Alemanha durante a guerra dos Trinta Anos e o teatro em que a mostramos... Em *A Charrua e as Estrelas*, por exemplo, não se pode mostrar simultâneamente Dublin durante a revolta e mostrar que se está no teatro mostrando Dublin durante a revolta! É muito difícil... Porque, de facto, tudo se baseia na participação.

ADAMOV: Sim... Mas há certos momentos, nas *Rosas Vermelhas para Mim*...

PLANCHON: Sim, mas nas *Rosas Vermelhas* há essa passagem em que todo o vestuário se transforma em ouro... Poder-se-ia ter uma longa discussão a propósito do que acabas de dizer, Allio... Não sei se terás *visto* bastante a obra de O'Casey... Digo bem, *visto* e não *lido!*

ADAMOV: Há de repente a dança sobre a ponte e a dança sobre a ponte, justamente...

ALLIO: Passa-se... Passa-se de um plano sobre outro... Há, apesar de tudo, uma diferença de piso...

PLANCHON: Você, Adamov, falou na qualidade de autor. Do ponto de vista do encenador, quero dizer isto: o que há de mais extraordinário no que Brecht me trouxe é que, quando comecei no Teatro, todos nós pensávamos que fazer uma encenação era fazer uma obra muito parcial... Hesitava-se sempre: «Estamos a sobrecarregar a peça?... Ou, em definitivo, estamos a empobrecê-la?» A lição de Brecht, teórico do Teatro, é ter declarado: Uma representação é, ao mesmo tempo, uma escrita dramática e uma escrita cénica; mas esta escrita cénica — foi o primeiro a dizê-lo e isto é muito importante — tem *uma responsabilidade* igual à escrita dramática e, em definitivo, um movimento em cena, a escolha de uma cor, de um cenário, de um figurino, etc., isso envolve uma responsabilidade completa. A escrita cénica é totalmente responsável, da mesma maneira que é responsável a escrita em si, quero dizer, a escrita de um romance ou a escrita de uma peça...

Ora, que Brecht tenha sido o primeiro, no Teatro, a ter definido a responsabilidade total da escrita cénica é essa, para mim, a sua contribuição essencial, no plano da encenação — à parte todos os seus achados estéticos. Deu-nos a consciência de que existe uma *responsabilidade* de escrita cénica.

ALLIO: Foi graças a ele que se pôde continuar, e melhor!... Porque creio que, depois desse período de desencorajamento, de que falámos, houve um passo em frente para cada um de nós, graças à sua influência, aos contragolpes, às reflexões que isso provocou... Posso dizer, no meu plano pessoal que, por exemplo (e isto reforça o que disse Roger) sempre pintei, bom!... Pois bem, tinha o sentimento, antes de trabalhar em Villeurbanne — quando digo trabalhar em Villeurbanne quero dizer continuar

com o que Brecht nos ensinou — tinha o sentimento de que o meu trabalho de pintor e o meu trabalho no Teatro eram duas coisas bem diferentes. O meu trabalho de pintor teria sido nobre e o que eu fazia no Teatro era... uma aplicação da arte... Agora, tenho a impressão de que o que faço para o Teatro e até... e sobretudo quando é ao serviço de uma obra, ao serviço de uma encenação, enfim, num trabalho de equipa de expressão colectiva, é tão nobre como quando trabalho só... Sòmente, quando pinto, estou à escuta de mim e quando trabalho no Teatro, estou voltado para os outros...

PLANCHON: Diria isso doutra maneira... Sim, agora, que, para fazer uma boa encenação, é importante — isto parece de tal maneira elementar que não ouso dizê-lo, mas penso que não o é, há alguns anos, e foi isso que Brecht trouxe... — é importante ter um conhecimento profundo das coisas; um olhar sobre o mundo... enfim... Direi que, quando faço uma encenação, comprometo-me totalmente. E, duma certa maneira, isso corresponde a todas as leituras que pude ter, a todas as reflexões sobre a vida que pude fazer. Isto é qualquer coisa que, no Teatro, altera tudo. Basta ler, por exemplo, um livro que apareceu em 43 ou 44, que se chamava *Propos sur la mise en scène* para ver como toda a gente que trabalhava nessa época estava afastada destes problemas.

Era um livro colectivo feito por vários encenadores; foi Henri-Charles Gervais quem reuniu esses «*propos*» de encenadores... Pois bem, todos se ficam pelo dom, pelo talento, pelo gosto, etc. Pessoalmente, parece-me que não se pode fazer uma encenação, que não se pode dar uma indicação a um actor, que não se pode regular um movimento no palco sem se saber que isso envolve problemas tão

vastos e tão simples como, por exemplo, a liberdade, etc. Uma visão do mundo, para falar como Goldmann.

ALLIO: Era uma mudança em relação ao Cartel... A estética do Cartel correspondia a todo um sistema de valores que se baseava no gosto, na beleza, na emoção e...

PLANCHON: ...na habilidade.

ALLIO: Sim, habilidade... Todo o lado «artista»... Quando se trabalha a partir de Brecht, tem-se uma visão mais humana, mais voltada para as coisas da vida...

ADAMOV: Ouçam: há duas coisas que pretendo dizer... Duas coisas que não têm nada que ver uma com a outra... São duas coisas muito diferentes: a primeira (mas, verdadeiramente, são duas coisas muito diferentes!) é que se eu creio que, se já se fala assim de Brecht numa pequena conversa, não se pode dissociar tal ou tal achado... Planchon disse: «O olhar sobre o mundo», e é isso que é importante... Ora, esse olhar sobre o mundo pode quase resumir-se, se se olha bem a obra de Brecht, numa única fórmula: a denúncia do idealismo; por outras palavras, o que faz a grandeza das peças de Brecht, o que lhes dá o seu carácter duro, indiscutível, é essa constante actualidade intelectual. Porque amamos nós *Arturo Ui?* Por muitas razões: porque Brecht nela denuncia Hitler, o fascismo, evidentemente; mas amamos, sobretudo, *Arturo Ui* porque Brecht, em *Arturo Ui*, se serviu de um certo verso shakespeariano, que conhecia bem na Alemanha, e que denuncia também um certo romantismo, um certo idealismo que existia desde Fichte e até antes de Fichte...

Porque amamos nós *Santa Joana dos Matadouros?* Penso nesses versos do primeiro quadro, nestes versos paródicos:

Recordas-te, Criddle, desse passeio
Que fizemos um dia pelos matadouros? (*)

Este «pelos matadouros» é a antiga retórica denunciada pela própria palavra de matadouro... Por outras palavras, é a inteligência que desmascara o falso idealismo dessa sociedade na qual, *hélas!*, vivemos... E isto parece-me muito importante.

A segunda coisa, que nada tem que ver, repito, com a primeira, é o perigo de um «brechtismo» mal compreendido e as devastações que pode provocar. Deus sabe como estou furioso contra aqueles que tratam Brecht de alto, que dizem, entre outras coisas: «A distanciação, é ridículo», porque, finalmente, tenho sempre a impressão de que aqueles que encolhem assim os ombros se perdem nas «brumas germânicas», «judaicas» ou qualquer outra coisa. Mas aqueles que temperam Brecht com todos os molhos!... Vi, recentemente uma representação — nem sequer quero nomeá-la — em que havia dísticos, projecções, eu sei lá!... Mas, afinal, porque não nomeá-la? Trata-se de *Woyzeck* de Buchner, de que falei longamente com Brecht na única vez que o vi em Berlim. *Woyzeck* é a primeira peça alemã moderna, uma grande peça. Pois bem, montaram-na ùltimamente em Paris, como quem diz «à Brecht», com projecções, dísticos, etc., mas as projecções, os dísticos só têm sentido quando ajudam a inscrever a história individual na vida colectiva.

(*) Tradução de Gilbert Badia. (N. do A.) À letra pelo tradutor português.

Ora naquele caso, por exemplo, em dado momento, antes da maravilhosa cena de ciúmes de Woyzeck, escreveu-se no dístico: «Woyzeck está ciumento!» Coisa que podia perfeitamente ver-se na cena que se seguia...

Enfim, a lição de Brecht é frequentemente mal compreendida e é necessário denunciar faltas tão graves; tentar fazer compreender às pessoas — e isso é muito simples — que se se fazem projecções é preciso fazê-las com pleno conhecimento; e o mesmo quando se põe um actor a falar «ao público». Não se deve, mesmo retomando peças que, embora tenham inspirado o novo Teatro moderno, não pertencem a este Teatro moderno, encaminhá-las para uma coisa de hoje e, ainda menos, encaminhá-las por falsas vias. Por outras palavras, seguir Brecht sem ter reflectido suficientemente parece-me tão perigoso como não querer seguir Brecht...

ALLIO: Mas isso é seguir Brecht de maneira formal.

PLANCHON: É o aspecto «crítico e de denúncia» que, pessoalmente, mais me interessa na obra de Brecht e, por outro lado, os homens de Teatro, os romancistas, os filósofos de que gosto, são sempre aqueles que fazem uma obra crítica... Penso que as grandes obras filosóficas, ou romanescas ou teatrais são críticas.

...

ADAMOV: Quando dizia uma denúncia do idealismo, pareceu-me isso mais importante ainda do que uma denúncia do capitalismo porque, numa denúncia do idealismo está contida uma denúncia do capitalismo. Isso na medida — e a medida é grande! — em que o capitalismo ousa servir-se do idealismo. Em todo o caso, há uma lição que é preciso ter em conta... Gosto muito de Gorki. Traduzi Gorki, tenho a maior estima pelo homem Gorki, tenho a

maior admiração pelo romance *A Mãe;* e, no entanto, noto que em Gorki o tempo não é absolutamente recriado; por exemplo, as coisas que se passam no Teatro em Gorki tomam exactamente o mesmo tempo que para se passarem na vida... Por outras palavras, há ainda um realismo a que nós, hoje, já não podemos referir-nos. E se penso na *Boa Alma de Se-Tsuan* (que vi na encenação de Planchon, na encenação de Steiger e na encenação de Benno Besson, que vi dez vezes!) penso nessa espécie de achado extraordinário que é Chen-Té transformando-se no seu primo; nesse primo de qualquer maneira a personagem sem a qual não se pode passar na sociedade, digamos capitalista; numa sociedade em que a bondade é impossível... Pois bem, o que me deslumbra em Brecht (e não é uma razão para desanimar, mas para tentar continuar) é a simultaneidade das coisas; o achado poético (na *Boa Alma de Sé-Tsuan*, a mulher transformando-se no seu primo) e, ao mesmo tempo, a história das pequenas relações, porque se não há relações, o pequeno negócio de tabaco não caminha. Por outras palavras, o imenso afastamento e a aproximação súbita entre uma observação aguda da realidade de todos os dias e, de repente, o achado que faz com que as coisas «descolem».

É verdade para a peça e é verdade também para a encenação. E como V. dizia há pouco, Planchon, nós aqui em França temos um tal atraso...

PLANCHON: É que nos encontramos ainda numa fase de experiência de assimilação de Brecht, mais do que num autêntico arranque a partir da sua obra. V. talvez tenha resolvido o problema no plano da escrita, mas no da encenação, ainda estamos longe. Vou muito pouco ao teatro, mas pelo que sei...

ADAMOV: Vai mais ao cinema...

PLANCHON: Vou constantemente ao cinema. E, justamente nesse plano, pode ver-se hoje uma revista como *Les Cahiers du Cinema* interessar-se bruscamente pela obra de Brecht. O que prova que a «penetração» é muito grande. Porque, enfim, se havia gente muito afastada de Brecht era, precisamente, essa dos *Cahiers du Cinema*.

ALLIO: Creio, aliás, que há muita gente que se interessa hoje por Brecht e que, na realidade, se interessa pela estética de Brecht. Isso não tem sentido sem nos interessarmos antes pela visão que Brecht tinha do mundo.

PLANCHON: Não vi os filmes realizados pelo Berliner, mas, enfim, em França, no cinema dito comercial, isto é, a totalidade do cinema, não existe ainda cinema brechtiano pròpriamente dito.

ADAMOV: E, no entanto, quando se pensa num filme como *A Regra do Jogo*, quando se pensa nos maiores achados... Quando se repensa nas *Loucuras de Mulheres*, quando se pensa mesmo em *Mlle. Maudit*, percebe-se que houve, em dado momento, um cinema em que as coisas não eram de forma alguma apresentadas como objecto de emoção primária mas julgadas com recuo, ainda que a emoção subsista. Eis três filmes que me parecem...

ALLIO: Citarei um outro que é uma espécie de repertório de «distanciações possíveis», especìficamente cinematográficas: é *A propósito de Nice* de Vigo que, com meios que são próprios do cinema, chega a mostrar verdadeiramente as coisas... Justamente, chega-se a esse objectivo que consiste em tornar lúcida...

PLANCHON: Quanto a mim, acho divertido que os *Cahiers du Cinema* digam: «Qualquer *travelling* é um problema de moral» e que Brecht tenha dito exactamente a mesma coisa: um movimento cénico é um problema de moral.

ADAMOV: Não se trata da mesma moral, aí está!

ALLIO: Há um cineasta que fez um cinema quase épico, é Ophüls, mas por momentos, apenas.

PLANCHON: Ophüls conheceu muito bem o movimento expressionista alemão.

ALLIO: *O Prazer*, *Lola Montes* não é um acaso...

ADAMOV: O que há de perturbante quando se fala de Brecht, mesmo numa pequena conversa como esta, é que tem sempre, se se for honesto... e documentado, a todo o custo, de se falar do expressionismo alemão. E também falar da projecção que teve na Alemanha a revolução russa. Creio que não se pode, verdadeiramente, falar de Brecht sem falar do que se passou na Alemanha, digamos, desde o assassínio de Rosa Luxemburgo e de Karl Liebknecht... O expressionismo alemão repousava numa espécie de loucura da ideia geral; e na luta contra o idealismo de que falei há pouco, Brecht tem verdadeiramente cabeça de turco: os seus próprios camaradas, que punham maiúsculas por todo o lado. E Brecht travou uma verdadeira batalha (ainda que tenha conservado uma data de coisas do expressionismo — e tanto melhor!) contra a concepção do arquétipo expressionista e tudo isso enquanto a revolução russa triunfava e se instalava... E as peças de Brecht que prefiro são as peças dos anos 30.

O que é difícil, quando se fala de Brecht — e é nisso que está, justamente, a sua importância — é que é preciso referirmo-nos a ordens de valor extremamente diferentes. Impossível não falar de política... Impossível não falar da Alemanha dessa época. Impossível não falar do Teatro yiddish, do Teatro chinês e de todas as velhas tradições... Por outras palavras, é preciso falar de todas as coisas que, em dado momento, se encontraram na obra de um homem.

Porque somos hoje obrigados a referirmo-nos às representações do Berliner Ensemble? Simplesmente porque, do ponto de vista teimosamente imparcial, há uma soma de trabalho ligada a uma soma de triunfos muito excepcionais... E creio que alguém que não tenha em conta as representações do Berliner não pode fazer bom Teatro, hoje. Isto pode parecer estúpido, mas é verdadeiro.